



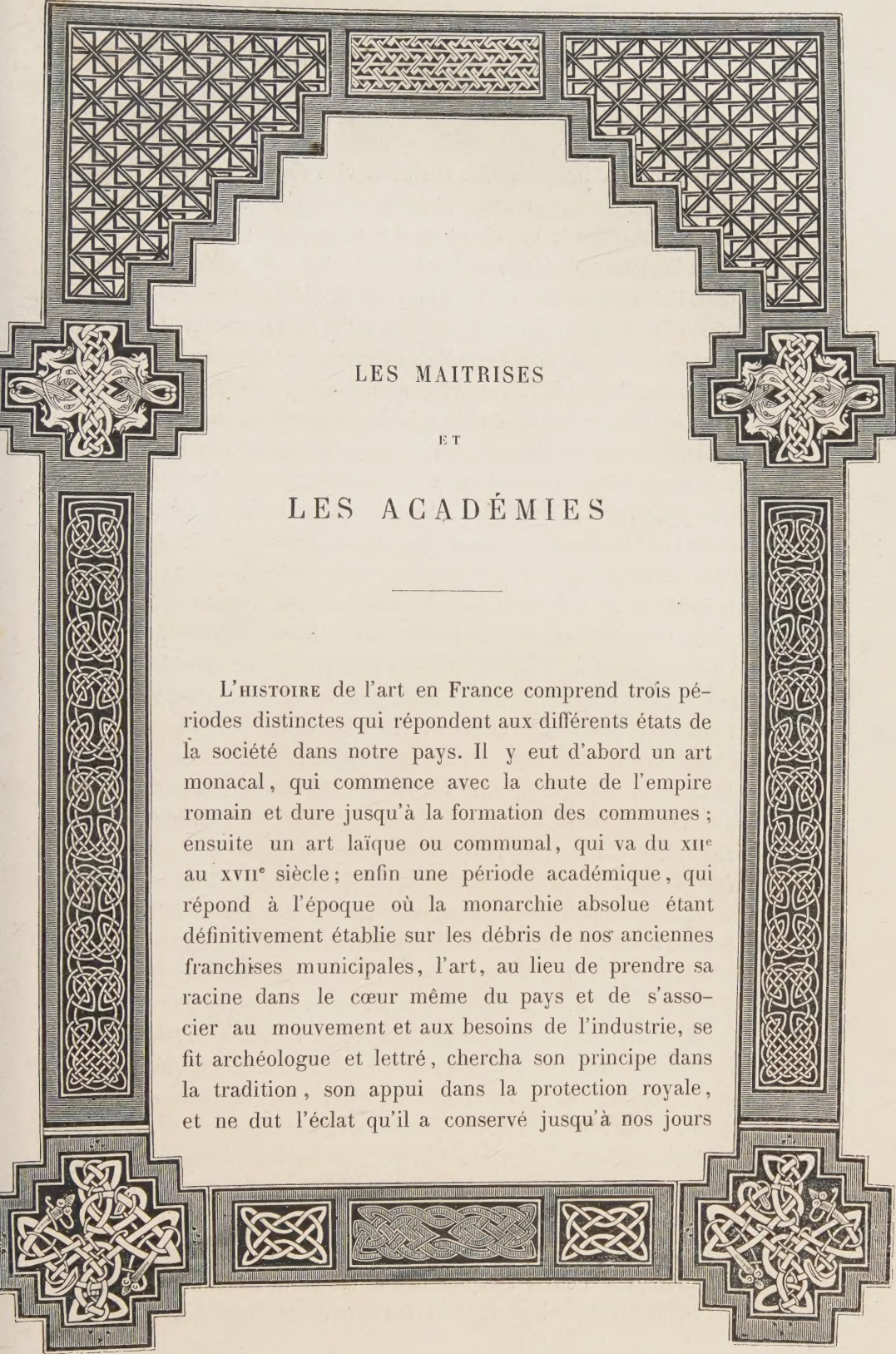
LIVRAISON DU 1^{er} SEPTEMBRE 1869.

TEXTE.

- I. LES MAITRISES ET LES ACADÉMIES, par M. René Ménard.
- II. LE CHATEAU DE FRANÇOIS I^{er} A SAINT-GERMAIN-EN-LAYE, par M. Louis Sauvageot.
- III. GÉNIE DE DAVID TENIERS, par M. Alfred Michiels.
- IV. DAVID WILKIE. Quelques lettres extraites de sa correspondance, par M. Jacques Desrosiers.
- V. L'ALBUM BOETZEL, SALON DE 1869, par M. Philippe Burty.
- VI. LES GROUPES DU NOUVEL OPÉRA, par M. R. Ménard
- VII. L'ACADÉMIE DE FRANCE A ROME, d'après la correspondance de ses directeurs (6^e article), par M. Lecoy de la Marche.
- VIII. BULLETIN BIBLIOGRAPHIQUE, par M. Frédéric Lock.

GRAVURES.

- Encadrement de page tiré d'un manuscrit irlandais du viii^e siècle. Dessin de M. Montalan, gravure de M. Midderigh. (Bibliothèque de Dublin.)
- Faïence de l'école ombrienne. Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Sotain. (Collection de M. Gustave de Rothschild.)
- Fragment de la balustrade du château de Saint-Germain-en-Laye, restauré par M. Eugène Millet. Dessin de M. Louis Sauvageot, gravure de M^{lle} Flameng.
- Chapelle de Saint-Louis, dans le château de Saint-Germain-en-Laye, gravée par M. Brunet-Debaines. Eau-forte tirée hors texte.
- Château de Saint-Germain-en-Laye, bâti sous Henri IV, d'après une gravure d'Israël Sylvestre.
- Cour du château de Saint-Germain-en-Laye, au commencement de la restauration commencée en 1862, par M. Millet. Eau-forte de M. Brunet-Debaines. Gravure tirée hors texte.
- Tourelle d'angle du château de Saint-Germain-en-Laye, après la restauration de M. Millet. Dessin de M. Louis Sauvageot, gravure de M. Midderigh.
- Terrasse du château de Saint-Germain-en-Laye, après la restauration de M. Millet. Dessin de M. Louis Sauvageot, gravure de M^{lle} Flameng.
- Château de Saint-Germain-en-Laye, restauré par M. Eugène Millet. Dessin de M. Louis Sauvageot, gravure de M. Vautier.
- Chapiteau ionique de Scamozzi.
- Cartouche dans le goût du xvii^e siècle.
- La Leçon de flageolet, par Teniers. Dessin de M. Parent, gravure de M. Gusmand. (Musée de Montpellier.)
- Lettre P tirée d'un livre italien du xv^e siècle.
- Jeune pâtre italien. Dessin de M. L. Flameng, gravure de M. Boetzel.
- Lettre L tirée d'un livre français du commencement du xvii^e siècle.
- Le Printemps (Salon de 1869), d'après M. Heilbuth, gravure de M. Joliet.
- Bienvenu qui apporte (Salon de 1869), d'après M. Worms, gravure de M. Martin.
- Les Mauvaises herbes (Salon de 1869), d'après M. Breton, gravure de M. Martin.
- Hébé endormie (Salon de 1869), d'après M. Carrier-Belleuse, gravure de M. Thomas.
- Après la pluie (Salon de 1869), d'après M. Schenck, gravure de M^{lle} Hélène Boetzel.
- Lettre L tirée d'un livre français du xv^e siècle.
- Les Amours musiciens, d'après une eau-forte de Brebiette, gravure de M. Deschamps.



LES MAITRISES

ET

LES ACADÉMIES

L'HISTOIRE de l'art en France comprend trois périodes distinctes qui répondent aux différents états de la société dans notre pays. Il y eut d'abord un art monacal, qui commence avec la chute de l'empire romain et dure jusqu'à la formation des communes ; ensuite un art laïque ou communal, qui va du ^{xii}^e au ^{xvii}^e siècle ; enfin une période académique, qui répond à l'époque où la monarchie absolue étant définitivement établie sur les débris de nos anciennes franchises municipales, l'art, au lieu de prendre sa racine dans le cœur même du pays et de s'associer au mouvement et aux besoins de l'industrie, se fit archéologue et lettré, chercha son principe dans la tradition, son appui dans la protection royale, et ne dut l'éclat qu'il a conservé jusqu'à nos jours

qu'aux continuels assauts que se livrent à chaque génération les artistes indépendants.

Au moment où l'irruption des Barbares vint fondre sur les Gaules, l'antiquité n'était plus que l'ombre d'elle-même. La période républicaine, qui avait produit dans la morale et dans la politique de si grands caractères, dans l'art et la littérature de si merveilleux chefs-d'œuvre, avait passé dans l'histoire comme un rêve trop court. L'établissement de l'empire romain fut le signal d'une décadence universelle, décadence qui se manifesta d'abord par l'abaissement des caractères, ensuite par l'affaïssement des intelligences. Il est vrai que souvent on fait honneur à Auguste et à ses successeurs de ces superbes édifices qu'ils ont élevés à Rome et dans les provinces. Mais, en étudiant le caractère de ces monuments, il est aisé de voir que le principe d'art qui a présidé à leur construction appartient à l'époque précédente. L'ère impériale n'a rien créé : seulement les empereurs, comme ces fils prodiges qui dissipent en quelques moments le patrimoine accumulé par une longue suite d'aïeux, ont multiplié sur toute la surface du monde connu les produits d'un art qui était le testament du passé. Quand survint la catastrophe finale, la société antique avait perdu son principe vital ; mais, à ne considérer que la surface, les choses étaient peu changées, et si l'activité s'était ralentie, l'apparence était restée la même.

De tous les pays qui eurent à souffrir de l'invasion des Barbares, la Gaule fut le plus mal partagée. Les Francs étaient d'une excessive férocité, et comme en outre leur intelligence était extrêmement bornée, ils détruisirent tout et ne surent rien édifier. Aucune époque dans notre histoire n'est plus triste que celle des temps mérovingiens : tous les récits des contemporains présentent le même caractère lamentable. Eh bien, dans ces siècles lugubres, qui semblent n'avoir été éclairés que par les torches de l'incendie, il y a un spectacle plus désolant encore que celui des flots de sang qu'on rencontre à chaque pas : c'est l'agonie de cette belle civilisation antique se débattant contre la barbarie envahissante. Parfois on rencontre une ville qui conserve son ancienne municipalité, un reste d'administration régulière, un débris de civilisation ; mais bientôt tout s'efface dans la nuit universelle.

Que devinrent donc alors ces légions d'artistes et d'ouvriers d'art dont les œuvres encombrant nos musées et attestent par leur médiocrité la décadence de l'art ? Ils n'avaient plus l'initiative, mais ils avaient encore la tradition. Un refuge leur fut offert : les monastères, et ils s'y précipitèrent à l'envi. Jusqu'à la formation des communes, c'est dans les monastères seulement qu'il faut chercher l'art et l'industrie.

Presque tous les moines de ce temps étaient bénédictins et le travail était la première loi de cet ordre. Le travail était surtout agricole, car les moines se donnaient pour mission de défricher les terres redevenues stériles depuis la dévastation. Mais si les fermes et les granges se groupaient autour du couvent, la maison centrale était souvent un vaste atelier industriel. On y fabriquait tout ce qui était nécessaire à l'église et à la maison, et on vendait le surplus. L'art ne pouvait s'exercer qu'à un point de vue purement religieux. Quant à l'inspiration, elle était nulle, la tradition y suppléait. Nous sommes tellement habitués depuis Chateaubriand à entendre dire que l'art vient de la foi, que nous avons peine à comprendre comment pendant six siècles l'art a pu s'exercer dans les monastères avec des résultats si complètement négatifs. C'est pourtant un fait qui s'explique de lui-même. La foi n'est pas et ne peut pas être exigeante en fait d'art, par la raison qu'on ne songe pas à critiquer une image qu'on adore. Il n'y a pas un seul exemple d'un chef-d'œuvre qui ait fait des miracles, et toutes les fois que vous entendrez parler d'un Christ miraculeux, d'une Madone qui opère des guérisons, vous pouvez être certain qu'au point de vue de l'art il s'agit d'un ouvrage informe. Tant que l'art resta confiné dans les monastères, les images sorties de ce mystérieux laboratoire prenaient aux yeux des populations qui n'avaient pas assisté à leur fabrication un caractère surnaturel. La tradition suffisait donc parfaitement, et les moines n'eurent jamais d'autre guide.

Si donc on voulait chercher des aïeux aux académies, qui se regardent aujourd'hui comme gardiennes de la tradition, c'est dans les monastères qu'on pourrait les trouver. Seulement, bien qu'ils aient les mêmes principes, leurs produits sont très-différents. Les moines ne connaissent guère l'histoire qu'à partir de Constantin, qui est le fondateur politique du christianisme, et ils ne prenaient pour modèle que des monuments de la décadence ; tandis que les académies, qui sont plus savantes, remontent à Auguste, qui représente une meilleure époque. Les moines ne remontaient jamais à la source : ils copiaient leur propre copie. L'enseignement des couvents était d'ailleurs dogmatique par essence, et, habitués dès l'enfance à regarder l'obéissance comme la première des vertus, les moines ne songeaient pas plus à s'insurger dans les questions de goût que dans les questions de raisonnement.

Il y eut pourtant un changement dans cette tradition, changement non dans le principe, mais dans le résultat. Vers les ^xⁱ^e et ^{xii}^e siècles, l'architecture se transforme sous l'influence des communications avec l'Orient. La célèbre abbaye de Cluny a eu la plus grande part à ce mouve-

ment d'où naquit l'architecture romane. Le plein-cintre demeure comme le symbole de l'art monacal, mais l'ornementation, fortement imprégnée de byzantin, subit, malgré les traditions hiératiques, le contre-coup de la transformation qui s'accomplit partout dans les idées. C'est que les moines, ne suffisant plus aux constructions qui s'élèvent de toutes parts, se font aider par des ouvriers laïques ; ils conservent la tradition dans la disposition de l'ensemble qu'ils dirigent, mais ils abandonnent l'exécution du détail à des mains étrangères. Ces ouvriers, formés par les moines, quittèrent bientôt leurs anciens maîtres pour aller prendre place dans les corporations nées des libertés communales. Aussitôt l'architecture subit une autre transformation bien autrement radicale : on vit naître l'architecture ogivale, appelée improprement gothique. Jusqu'au ^{xii}^e siècle, tous les architectes sont des religieux ; à partir de cette époque, ils vont devenir laïques.

Autant la première partie du moyen âge, où tout était concentré dans les monastères, avait été stérile, autant fut féconde la seconde partie quand les corporations, les gens de métier et tous les gens des villes voulurent se mettre à l'œuvre. On n'a pas assez insisté sur cette distinction entre les deux périodes si différentes qui se confondent sous le nom de moyen âge. La première, théocratique et féodale, fut entièrement vide au point de vue de l'art, tandis que la seconde, qui marque le réveil de l'esprit public, a seule pu produire tous ces chefs-d'œuvre dont on a fait si faussement honneur au principe d'autorité.

Lorsqu'au ^{xvii}^e siècle les libertés communales furent absorbées dans l'unité monarchique, les écoles provinciales et indépendantes disparurent successivement, toute l'activité artistique se concentra autour du souverain, et le régime académique remplaça les anciens corps de métiers. C'est donc à l'émancipation des communes qu'on peut rattacher les débuts de l'art et de la civilisation dans les temps modernes.

On sait combien leur établissement a coûté de sang et d'efforts. Un contemporain, l'abbé Guibert de Nogent, définit ainsi la commune : « Il y a commune, mot nouveau et détestable, là où tous les gens soumis à l'imposition arbitraire de la taille ne s'acquittent plus qu'une fois par an envers leur seigneur de la dette que doit toujours la servitude, et où, s'ils commettent quelque délit, ils ne le payent que par une amende déterminée d'avance. Quant aux autres corvées ou impositions de tout genre qui sont ordinairement exigées des serfs, ils n'en ont aucune. »

Cette critique d'un réactionnaire du temps en apprendra plus sur la commune que toutes les explications que je pourrais donner.

Les évêques qui, comme seigneurs féodaux, s'étaient d'abord oppo-

sés à l'établissement des communes, virent bientôt qu'ils avaient intérêt à favoriser leur industrie pour faire concurrence aux monastères. Les grands abbés du moyen âge étaient eux-mêmes possesseurs de fiefs et complètement indépendants des évêques dont la juridiction était purement nominale. Une lutte industrielle s'établit au ^{xii}^e siècle entre les monastères, qui étaient généralement retirés au fond des campagnes, et les habitants des villes, qui commençaient à trouver dans l'organisation de la commune des garanties pour l'exercice de leurs métiers. Les évêques, perpétuellement en lutte avec les moines, avaient surtout à cœur de n'employer que des laïques dans la construction de leurs cathédrales. Ce sont en effet les habitants des villes qui ont élevé ces superbes édifices, qui apportèrent dans l'art un caractère absolument nouveau. L'archevêque de Rouen écrivait, en 1145, à l'archevêque d'Amiens : « Les habitants de Chartres ont concouru à la construction de leur église en charriant les matériaux. Depuis lors les fidèles de notre diocèse ont formé des associations semblables. Ils n'admettent personne dans leur compagnie à moins qu'il ne se soit confessé, qu'il n'ait renoncé à toutes ses animosités et ne se soit réconcilié avec tous ses ennemis. Cela fait, ils élisent un chef, sous la conduite duquel ils tirent leurs chariots en silence et avec humilité. » Les mêmes exemples se reproduisent partout.

Mais si tout le monde voulait avoir sa part dans l'érection des églises, la construction proprement dite appartenait naturellement aux maçons. Les maçons s'étaient associés entre eux de même que les autres corps de métiers, et sans la solidarité qui unissait les confréries maçonniques, jamais l'architecture ogivale n'aurait eu ce caractère d'unité qu'on retrouve dans des édifices souvent fort éloignés les uns des autres. Ces confréries, dont l'existence est constatée dès le ^{xii}^e siècle dans l'Ile-de-France et la Picardie, avaient une organisation qui semble calquée sur celle des monastères. Il était d'ailleurs très-naturel que ces associations laïques prissent leur modèle sur les associations religieuses, les seules qui existassent alors. Les associés se liaient entre eux par un contrat solidaire d'hospitalité, de secours et de bons offices, ce qui leur permettait de faire à peu de frais et en sûreté de longs voyages. Le compagnonnage fut organisé à cette époque : il y avait des ouvriers stationnaires et des ouvriers voyageurs. Ceux-ci étaient organisés par groupes de dix hommes dirigés par un maître maçon, se rendaient où il y avait des travaux et campaient sous la tente autour des édifices qu'ils élevaient. Les ouvriers sédentaires étaient également liés par des statuts ; mais tous avaient certains usages communs à tous les corps de métiers, la hiérarchie entre maîtres et apprentis, l'embauchage, les sobriquets em-

blématiques, les cérémonies de réception, les fêtes patronales, les cannes et les rubans, dont l'usage s'est perpétué jusqu'à nos jours.

Les statuts des corps de métiers qui présentent tous entre eux de grandes analogies ont été rédigés et mis en ordre, sous le règne de saint Louis, par Étienne Boyleau, prévôt de Paris. Mais Étienne Boyleau n'est pas, comme on l'a cru longtemps, le fondateur des confréries, il a transcrit les usages existant avant lui, en interrogeant les plus anciens de chaque métier, et ces usages ont pris à partir de ce jour le caractère d'une loi. Les règlements ne s'appliquaient qu'aux métiers de Paris ; mais la clarté de leur rédaction les a fait adopter par toutes les corporations de la province.

Ces règlements fixaient la durée de l'apprentissage, les conditions dans lesquelles il devait s'exécuter et le nombre d'apprentis que chaque maître pouvait prendre. L'apprenti devait servir son maître comme domestique ou comme valet, selon le style du temps ; mais le maître était obligé de le faire participer à tous ses travaux et de le mettre en état de devenir maître à son tour, c'est-à-dire d'exécuter devant les jurés du métier ce qu'on appelait le chef-d'œuvre. Cette maîtrise ne s'obtenait donc que par une éducation éminemment pratique qui ne préservait pas toujours l'apprenti des coups de bâton, mais qui lui donnait la certitude d'apprendre à fond toutes les parties de son métier.

Je n'ai pas à m'occuper ici des abus qui s'introduisirent plus tard dans la maîtrise, j'étudie seulement le principe de son organisation. Au moyen âge, tout le monde était ce que nous appellerions aujourd'hui protectionniste : les corporations regardèrent donc comme une chose toute naturelle d'interdire l'exercice du métier à tout homme qui n'était pas inscrit sur les registres de la maîtrise, c'est-à-dire qui n'avait pas traversé le temps voulu de l'apprentissage, qui n'avait pas produit le chef-d'œuvre et payé le droit à la communauté. Ainsi nul n'avait droit de peindre et sculpter en dehors de la maîtrise, et toute concurrence au corps de métier constituait un délit que la loi devait punir. La maîtrise était responsable de la qualité de ses produits, les jurés nommés par les maîtres en garantissaient l'excellence. Il ne s'agissait là nullement de l'art, mais simplement de la matière employée. Ainsi du faux or et du faux argent, des statuettes taillées dans du bois vert qui pouvait jouer, des couleurs susceptibles de changer, voilà ce que la maîtrise prétendait empêcher. Elle n'aurait pas refusé un tableau parce que le style n'était pas conforme aux principes, elle le refusait parce qu'il était susceptible de s'écailler ou de noircir et que par conséquent vous trompiez le public. Dès lors il était naturel qu'elle ne voulût pas dans son sein d'étrangers

dont elle ne connaissait ni le genre d'étude, ni la probité, ni les procédés de fabrication.

Au moyen âge et sous la Renaissance il n'y avait pas de musée, il n'y avait pas d'école des beaux-arts, il n'y avait pas d'école de dessin appliqué à l'industrie. Comment donc alors l'art a-t-il pu arriver à cette magnifique expansion du ^{xiii}^e siècle? D'abord s'il n'y avait pas de musée dans le sens que nous attachons aujourd'hui à ce mot, c'est-à-dire de collections cataloguées où chaque objet est classé et étiqueté suivant la date où il a été fait, il y avait pourtant un foyer permanent d'étude, un véritable musée connu de tout le monde, c'était l'église. On a beaucoup parlé de l'influence que la foi a exercée sur l'art, mais on n'a jamais défini d'une façon bien pratique la manière dont cette influence s'exerçait. L'église, au moyen âge, était la maison de tout le monde et de tous les moments de la vie. Chacun trouvait là ses intérêts matériels et moraux, les souvenirs de son enfance, les chefs-d'œuvre de l'industrie qu'il exerçait, les compagnons de son métier pendant la période active de la vie et les dernières consolations de sa vieillesse. Chaque corporation honorait dans la même église le saint qu'elle avait pour patron et qui devait veiller à sa prospérité. Ces édifices recevaient des dons, non-seulement des grands personnages, mais des gens de métier. Il est arrivé plus d'une fois qu'un don fait dans une intention pieuse a pu servir d'enseignement au fabricant, et plus d'une fois aussi l'apprenti a senti se révéler sa vocation devant le chef-d'œuvre étalé chaque jour sous ses yeux. Les cathédrales ne servaient pas seulement au service religieux, mais encore aux réunions politiques et profanes. Lorsque les évêques appelèrent les citoyens à la construction de ces édifices, ce fut avec la promesse qu'ils serviraient aux besoins municipaux comme aux besoins du culte : l'usage des hôtels de ville n'est arrivé que plus tard, lorsque les intérêts civils se sont séparés des intérêts religieux.

Il n'y avait pas non plus de maison spéciale pour l'école : l'enseignement n'avait lieu que dans l'église. Enfin c'est sous le porche de l'église que se tenait le marché et que chacun allait chercher ses provisions, et c'est là également qu'avaient lieu les fêtes qui servaient de divertissements publics. L'église au moyen âge était comme la place publique dans l'antiquité, comme l'agora pour les Athéniens, comme le forum pour les Romains. Ce n'était pas *un monument*, c'était *le monument*.

Les apprentis, les ouvriers et même les artistes connaissaient beaucoup mieux les chefs-d'œuvre contenus dans leur église qu'ils ne connaissent aujourd'hui ceux que renferme le musée, et comme tout le monde les voyait tous les jours de la vie, l'art avait un public qui lui

fait défaut maintenant. Ce public demandait à l'art la vérité dans l'imitation et la fantaisie dans l'ornementation, et l'art le servait selon ses goûts. Les écrivains de la Restauration nous ont habitués à juger de l'inspiration religieuse sous un aspect qui n'était aucunement celui de nos pères. Quand on parle des œuvres de cette époque, on fait au mysticisme une part beaucoup trop grande, et on ne la fait pas assez large à la réalité. Si la peinture et la sculpture se sont élevées si haut dans l'expression, ce n'est pas par la docilité qu'elles ont mise à écouter un enseignement dogmatique, c'est par la fidélité avec laquelle les artistes ont traduit les sentiments qu'ils avaient observés dans la nature. Ce n'est pas le côté divin qui émeut dans l'art, c'est, au contraire, le côté humain. Jamais l'image du Père éternel n'a su toucher personne, ce sont les scènes vivantes de la Passion qui ont inspiré nos artistes. Ce qui nous touche dans ces belles *Pietà* que nos pères aimaient tant à sculpter ou à peindre, c'est la réalité avec laquelle les sentiments humains sont traduits.

Si l'artiste et l'ouvrier trouvaient ainsi des modèles dans l'église, ils trouvaient une instruction pratique à l'atelier, ou plutôt à la boutique. Les boutiques n'étaient pas alors disposées comme aujourd'hui : les achats se faisaient dans la rue, devant l'appui de la boutique, l'acheteur restant en dehors, et le marchand à l'intérieur. Les ouvriers et les apprentis travaillaient dans la boutique même, et les marchands et les artisans d'un même état étant toujours placés à côté les uns des autres et dans la même rue, comme le prouvent les noms restés à quelques-unes de nos rues, rue de la Tannerie, rue de la Verrerie, etc., chaque apprenti voyait faire sous ses yeux, non-seulement le travail de son patron, mais encore celui de ses voisins et de ses concurrents.

Les imagiers devaient connaître tout ce qui touche à la confection des images, aussi bien la fabrication des couleurs que la manière de les employer. Tout maître ès arts de peinture et sculpture était obligé d'avoir une boutique et une enseigne, de se tenir à la disposition du public et de vendre les matériaux et ustensiles de son métier. Si vous vouliez donner un vitrail à votre église, ou remettre un carreau à votre fenêtre, vous descendiez à la boutique d'un maître et vous pouviez vous y trouver en compagnie d'un chaland qui avait besoin de vernir un meuble et d'un autre qui venait pour demander son portrait ou pour commander un tableau destiné à son oratoire. Le maître ne faisait par lui-même que la besogne qui lui convenait, mais il avait toujours des ouvriers pour l'aider, car tout artiste était à la fois marchand et entrepreneur.

Il y a dans ce mélange absolu de l'art et du métier quelque chose

qui nous choque extrêmement, parce que ce n'est plus conforme à nos mœurs, mais qui avait l'avantage de ne pas laisser les arts s'encombrer d'une foule de fruits secs et d'hommes inutiles. Parmi tant de jeunes gens aspirant au même but, il n'y en a jamais qu'un bien petit nombre qui arrive aux sommités de l'art, mais ceux qui restaient en route formaient des ouvriers excellents. L'art et l'industrie étaient absolument confondus ensemble, et il n'y avait d'autre différence entre les maîtres que celle qu'établait forcément l'inégalité du talent. Dans ce mélange l'art et le talent exerçaient une suprématie que personne ne songeait à contester, par la raison que tout le monde était également intéressé à l'excellence du produit. Les artisans se groupaient donc autour des artistes et si, en droit, ils étaient leurs égaux, dans le fait ils en subissaient l'influence, car l'artiste, tel que nous le voyons aujourd'hui, exécutant sa pensée dans l'isolement de l'atelier, n'existait pas à cette époque, et l'homme de talent, qu'on chargeait de la partie la plus difficile et la plus délicate du travail, avait en même temps à diriger toute une légion d'ouvriers moins habiles que lui et obéissant à ses ordres. Mais si l'art isolé n'existait pas, le métier pur, livré à ses seules ressources, n'existait pas non plus, et de là vient que dans les meubles, dans les ustensiles de ménage, l'art avait toujours une si large place.

Le grand mérite de cette organisation est d'avoir empêché la division du travail, cette plaie de l'art et de l'industrie modernes. On confondait l'art avec le métier ; on n'isolait pas l'art pour le couvrir de fleurs, comme nous le faisons aujourd'hui, mais on en avait en somme une idée plus juste, car, au lieu de le ranger parmi les inutilités, on le voulait partout. Quand on disait un imagier, on voulait dire un homme qui fait des images, et nos pères auraient été bien étonnés si on leur avait dit qu'un homme capable de faire un admirable portrait peut ne pas savoir faire un ornement, qu'il y aurait des peintres de gibier incapables de dessiner une tête, des peintres d'histoire ne sachant pas faire un paysage. Cette malheureuse division du travail est une marque de décadence, et, si nous n'y prenons garde, elle ira toujours en croissant, et nous verrons bientôt des peintres de roses qui ne sauront pas faire les tulipes, et, parmi les peintres de paysages, l'un aura la spécialité des eaux, l'autre la spécialité des arbres. Au moyen âge et sous la Renaissance, non-seulement les artistes possédaient toutes les parties de leur art, mais les sculpteurs et les peintres connaissaient assez d'architecture pour être, sinon d'habiles constructeurs, au moins des décorateurs intelligents.

Quand on nous parle de Léonard de Vinci et de Michel-Ange, on

vante surtout l'universalité de leurs connaissances, mais c'est la hauteur de leur génie qu'il faut vanter, car de leur temps tout le monde était apte à tout avec plus ou moins de talent, et on ne trouve pas de spécialistes. Sans Université, sans École des Beaux-Arts, sans autre éducation que l'apprentissage obligé dans la boutique de l'orfèvre, les grands maîtres de l'École florentine se sont trouvés être des encyclopédies vivantes. Il en était de même en France. Jean Cousin est célèbre par ses vitraux, mais il était architecte, et le Louvre possède de lui un excellent tableau et une statue admirable. Jean Goujon était architecte en même temps que sculpteur, et si nous nous reportons à nos grands constructeurs du ^{xiii}^e siècle, nous verrons que les mêmes hommes qui élevaient l'édifice savaient tailler dans la pierre ces statues et ces tombeaux que nous admirons. Tous ces maîtres de la Renaissance et du moyen âge ont été élevés par l'industrie, et n'ont jamais dédaigné de travailler pour elle, bien sûrs qu'ils étaient, eux, de faire toujours du grand art.

Cette scission entre l'art et l'industrie qui a donné naissance à l'Académie, cette division du travail qui en a été la suite, a amené de nos jours les conséquences les plus fâcheuses. Avec des artistes pleins de talent dans tous les arts, nous arrivons à n'avoir pas d'art. Avec des ouvrages d'un incontestable mérite, quand on les considère isolément, nous ne parvenons pas à produire un ensemble qui ait de l'unité. Entrez dans nos églises, voyez les peintures qui couvrent les murailles, sont-ce des décorations qui font partie du monument ? Non, ce sont des tableaux accrochés sur le mur et qui n'ont d'autres relations que le sujet avec l'édifice où on les trouve. Le peintre s'est-il préoccupé d'associer son œuvre avec le vitrail, l'ornementation qui l'encadre, les statues qui l'entourent ? Nullement, il compose son tableau dans l'atelier sans tenir compte du milieu où il doit être placé ; car son éducation a été faite au point de vue d'une spécialité, on s'est préoccupé d'en faire un peintre d'histoire, non un artiste.

On pourrait donner pour exemple des inconvénients qu'amène la division du travail ce qui est arrivé pour la décoration d'un salon dans un de nos châteaux. Tous les artistes choisis pour exécuter cette décoration étaient des hommes éminents dans leur spécialité. Le peintre d'histoire chargé de faire le plafond conçut son sujet dans une gamme claire et nacrée qu'il jugeait convenable pour une représentation allégorique. Ce plafond était accompagné de grands médaillons représentant des fleurs et des fruits, et comme le peintre d'histoire n'aurait pu faire cette partie du travail, on en chargea un spécialiste. Celui-ci était un coloriste vigoureux, se souciant fort peu des allégories, et se préoccupant avant tout de

la puissance des colorations. Ces deux artistes ne se connaissaient pas ; ils avaient du talent tous les deux et leurs tableaux vus dans l'atelier étaient excellents ; mais lorsqu'ils furent en place, les figures allégoriques du peintre d'histoire paraissaient en plâtre, et les fleurs du coloriste vigoureux semblaient peintes avec du cirage. Ajoutez à cela que le tapissier agissait de son côté sans se préoccuper du travail des autres, et vous aurez une idée de ce que put être l'ensemble, quand la décoration fut terminée.

Nous faisons entre l'art et l'industrie des distinctions que n'ont jamais connues le moyen âge ni l'antiquité. La Grèce n'avait pas de termes différents pour les désigner. On appelait artiste sous la Renaissance tout homme qui travaille excellemment, et on aurait dû laisser à ce mot cette signification logique. Ghiberti est un bronzier, Benvenuto Cellini un orfèvre, Bernard Palissy un potier, Boulle un ébéniste, mais le terme d'artiste les réunit tous dans le même panthéon. L'art est un et ne saurait impunément se parquer en spécialités, voilà ce que nous ne sentons pas assez. Depuis que l'Académie royale, en se fondant, a décidé qu'elle n'admettrait dans son sein que des peintres et des sculpteurs, le public s'est habitué à considérer tout le reste comme de l'industrie pure, ne s'apercevant pas que l'industrie devient art du moment que ses efforts tendent vers le beau. Toute démarcation par spécialité professionnelle est absolument arbitraire, et on va voir à quelle inconséquence nous sommes arrivés.

Un peintre prend un vase dans le musée Sauvageot ou ailleurs, et il en imite les formes et les teintes avec une perfection inouïe. Quand son tableau est terminé, il l'envoie à l'exposition des Beaux-Arts, qui non-seulement s'empresse d'ouvrir ses portes, mais encore décerne à l'auteur des récompenses d'ailleurs parfaitement méritées. Qu'arriverait-il pourtant si le fabricant, l'inventeur du vase qui a servi de modèle, si l'artiste qui a su agencer les formes de manière à produire un ensemble qui nous charme, qui a su, en associant des métaux et des pierres de diverses couleurs, produire pour notre œil l'éclat et l'harmonie, si le créateur, en un mot, présentait son œuvre à l'exposition des Beaux-Arts ? Elle lui dirait qu'il s'est trompé de porte, que son produit n'est pas de l'art, mais de l'industrie, et qu'il a sa place marquée dans une autre exposition, entre les graines d'Amérique et les machines à coudre. Nous honorons le copiste, nous repoussons le créateur !

Du moment où l'art s'est séparé de l'industrie pour vivre dans l'isolement, il a cessé d'être compris des masses, qui sont devenues indifférentes. Les grands artistes seuls sont capables d'enfanter des chefs-

d'œuvre, mais c'est l'art industriel qui les fait comprendre au public, c'est l'art au service de nos usages quotidiens qui transforme le goût du pays, qui l'abaisse ou qui l'élève. Il est donc nécessaire pour que le goût public ne dégénère pas, qu'il existe un rapport immédiat entre l'industrie et le grand art. Ce rapport était frappant sous la Renaissance comme dans l'antiquité : il n'existe plus aujourd'hui. Prenez un des grands chefs-d'œuvre de la Renaissance, un bas-relief de Jean Goujon, par exemple, et mettez à côté un meuble de la même époque. Voyez s'il n'y a pas un air de famille dans la manière dont les formes sont agencées. N'est-il pas vrai que ces deux artistes, le sculpteur et le menuisier, pouvaient échanger leurs idées, que le grand maître pouvait éclairer de son génie l'artiste industriel, et que celui-ci à son tour éclairait le public sur ces lois éternelles du goût qui constituent la beauté?

Cherchez maintenant quels rapports peuvent exister entre un de nos peintres d'histoire et un artiste industriel quelconque? Il n'y en a aucun. Voyez le tableau des *Enfants d'Édouard*, au Luxembourg : celui qui n'est pas lettré peut-il, malgré tout le talent de l'artiste, voir là autre chose que deux jeunes gens assis sur un lit, et, près d'eux, un chien qui jappe? Cette lumière même qui paraît au travers de la serrure ne produit un effet si dramatique que parce qu'on sait que ce sont les assassins qui sont là, derrière cette porte. Mais faute de connaître l'histoire, on croirait simplement qu'on vient prévenir les jeunes gens que le dîner est servi. Si belle que soit cette œuvre, elle a besoin d'une explication sans laquelle elle ne saurait vivre; elle émane d'un esprit distingué, mais elle n'a rien de commun avec la conscience publique, ne s'adresse qu'à une classe d'hommes très-restreinte, et ne saurait exercer aucune action sur l'industrie. Entre une statue antique et un vase grec, le lien est évident; entre une cathédrale du moyen âge et un bahut du même temps, il y a une concordance : c'est que dans l'antiquité, c'est que dans le moyen âge, c'est que sous la Renaissance, l'art est inséparable de l'industrie.

La grande gloire de la maîtrise est d'avoir donné une consécration légale à ce principe. En imposant à chaque patron l'obligation d'avoir fait le chef-d'œuvre, elle donnait à chaque ouvrier le droit de se croire artiste. Elle honorait le talent, et, en lui donnant la première place dans chaque corps de métier, elle ne l'isolait pas, mais le maintenait, au contraire, au service des besoins changeants de la multitude. En mêlant partout l'art avec le métier, elle a su imprimer à chaque objet le cachet de son temps et initier le public aux grands chefs-d'œuvre dont il retrouvait le principe dans les moindres meubles. Cette organisation avait duré quatre siècles, qui sont les plus grands dans l'histoire de l'art.

Mais les académies sont venues, dédaigneuses de l'industrie, honteuses de la perpétuelle confusion qui se faisait entre l'art et le métier, elles se sont adressées au roi et ont décidé que l'art, au lieu d'être la chose publique, serait le plus beau joyau de sa couronne, le rayon le plus brillant de son soleil. Ce jour-là, l'art a reçu un coup terrible, car le caractère académique est de contester au présent toute initiative, et de vivre sur la tradition d'un autre âge sans s'inquiéter si nos besoins sont les mêmes. Nos besoins ! mais ce serait de l'industrie, et, selon l'Académie, l'art doit planer dans les sphères supérieures sans descendre jusqu'à l'utile. L'architecture, au lieu de chercher les rapports de l'édifice avec sa destination spéciale, semble contrariée qu'un monument puisse servir à quelque chose, et cherche une solennité d'emprunt qu'on croit imitée de l'antique et qui ne rappelle que Louis XIV. Aussi le public est devenu d'une désolante indifférence.

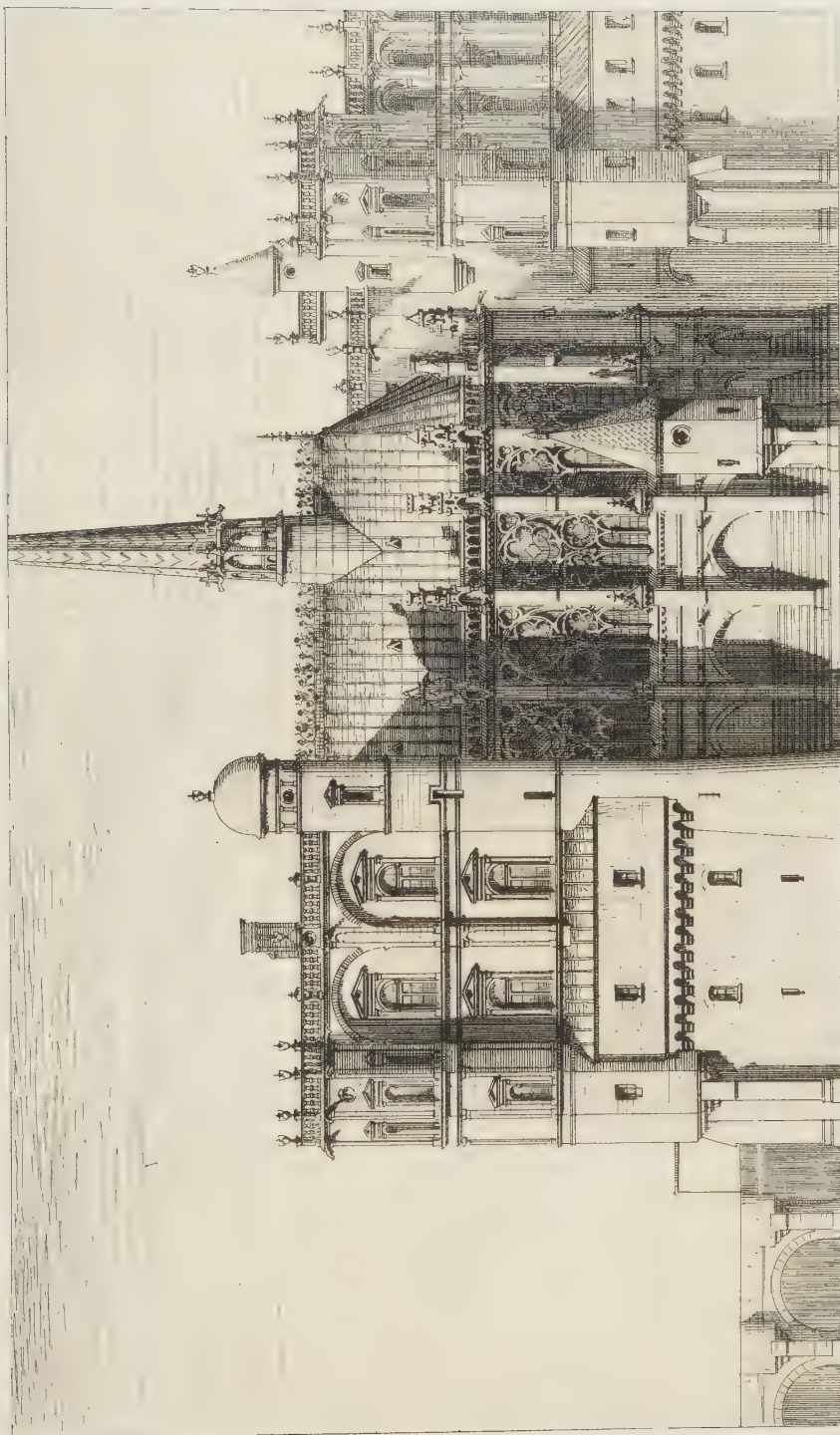
Tous les arts ont suivi, quoique plus lentement, la même pente. Depuis le commencement de ce siècle l'archéologie a tout envahi. En 1810, les peintres ont déclaré que rien n'était beau en dehors du casque romain ; en 1830, ils ont décidé que sans la cotte de mailles et le soulier à la poulaine il n'y avait pas de tableau possible. La peinture aurait déjà succombé, si quelques artistes ne s'étaient jetés résolûment dans l'étude de la nature et de la réalité. L'industrie elle-même a suivi la même route, mais plus gauchement encore, et nous avons pu voir à la même vitrine une pendule imitée du Parthénon et une pendule imitée de la cathédrale de Reims. L'archéologie comptera dans l'histoire de l'art comme un fléau pire que les plaies d'Égypte. Nous n'avons pas besoin de momies : pourquoi nos producteurs s'acharnent-ils tant à faire le métier de fossoyeurs ?

On nous dit : imitez les chefs-d'œuvre de l'antiquité. Imitons plutôt son grand public. On enseignait le dessin dans l'éducation, suivant le témoignage d'Aristote, parce qu'on le croyait propre à diriger le goût *dans diverses spéculations de commerce, dans le choix des meubles et des habillements*. Ne donnons donc plus à l'étude du dessin ce nom dédaigneux d'art d'agrément que l'Université nous jette à la face comme une injure. Réunissons nos efforts pour que le dessin devienne une partie obligée de l'instruction primaire, afin que le goût du beau se développe chez nous comme il s'est développé chez les Grecs. Ce n'est pas le talent qui manque à nos fabricants, c'est la clientèle. Ne dédaignons pas le métier, mais cherchons au contraire à l'élever à la hauteur de l'art comme on le faisait autrefois. N'isolons pas l'art de l'industrie, car l'art n'a pas de vie propre, il n'est que la plus haute expression de l'industrie,

et c'est l'industrie qui le répand parmi les masses. L'art est comme une fleur dont l'industrie serait la tige et le pays la racine. Si vous arrosez la racine, la tige grandira et la fleur s'épanouira d'elle-même; mais si vous cueillez la fleur sous prétexte de l'honorer, vous la verrez bientôt languir, et tous les soins dont vous l'entourerez seront impuissants à lui rendre sa parure d'autrefois.

RENÉ MÉNARD.





CHATEAU DE S^T GERMAIN EN LAYE

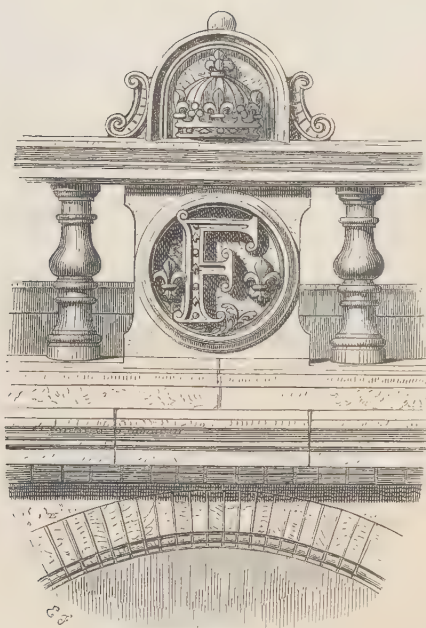
Chapelle de S^t Louis.

par Eugène Millet et J. Juvet



LE CHATEAU DE FRANÇOIS I^{ER}

A SAINT-GERMAIN-EN-LAYE



FRANÇOIS I^{er} fit presque entièrement reconstruire le château de Saint-Germain-en-Laye; aussi est-ce sous son nom que l'on désigne généralement la superbe demeure dont nous allons étudier rapidement les différentes parties. Séduit, comme ses prédécesseurs, par le charme de l'admirable pays environnant Saint-Germain, le roi chevalier voulut relever les constructions antérieures, ruinées en grande partie lors des guerres avec les Anglais.

Il est difficile, en effet, d'imaginer une situation plus agréable que celle du plateau dominant la Seine, au-dessus du Pecq. De là se déroule, comme en un merveilleux panorama, une immense étendue de pays, légèrement accidenté, gai, charmant, à l'horizon formé par la vague silhouette de Paris. Cette position exceptionnelle justifie parfaitement la prédilection des rois de France, avant et après François I^{er}, pour le séjour de Saint-Germain-en-Laye. Aussi dès le XII^e siècle est-il fait mention d'un château important construit sur cet emplacement. Le roi saint Louis y laissa une merveilleuse trace de son passage en élevant la chapelle, seul reste des constructions de cette époque existant aujourd'hui.

Actuellement englobé dans des constructions diverses et défiguré par

une décoration postérieure, il faut, par la pensée, dégager ce petit monument de ses adjonctions pour en reconnaître la valeur. On est alors largement récompensé de cet effort en retrouvant un charmant édifice, élevé entre 1230 et 1240, c'est-à-dire au moment où l'art du moyen âge était dans toute sa splendeur. Cette chapelle, peu connue, serait donc de quelques années antérieure à la Sainte-Chapelle de Paris; elle est comprise dans un style large, franc, parfaitement en rapport avec l'échelle de l'édifice, et nous ne sommes pas seul à la considérer comme d'une conception supérieure à sa sœur du Palais de justice.

Plusieurs parties importantes des diverses demeures qui se sont succédé à Saint-Germain ayant été conservées dans le palais actuel, nous serons obligé, au fur et à mesure de notre description, de rappeler quelques faits touchant l'histoire du château. Nous nous bornerons, bien entendu, à ceux qui ont un rapport direct avec la construction ou qui aident à fixer la date de telle partie des bâtiments.

En 1346, le château est pris et brûlé par les Anglais; seule la chapelle échappe à l'incendie et reste debout au milieu des ruines. Environ vingt ans après, en même temps qu'il faisait faire de grands travaux au Louvre et à Vincennes, le roi Charles V rebâtit le château de Saint-Germain pour y séjourner habituellement. Cette reconstruction du xiv^e siècle était des plus importantes; des substructions très-étendues, dont on a pu constater l'époque par la taille des parements, ainsi que le donjon formant un des angles du château actuel, le montrent jusqu'à l'évidence. Mais en 1419 le château est pris et ruiné de nouveau.

Nous arrivons à François I^{er}, avec lequel commence une ère nouvelle pour Saint-Germain. Ce roi, dont le séjour en Italie avait développé le goût pour les constructions, résolut de rebâtir la résidence de ses prédécesseurs suivant une disposition nouvelle en accord avec les idées du moment et qui lui permit d'y habiter avec la cour élégante dont il aimait à s'entourer. De curieux renseignements sur cette réédification du xvi^e siècle nous sont fournis par un contemporain, le célèbre graveur Jacques Androuet du Cerceau, qui a publié le nouveau château royal dans ses *plus excellens bastimens de France*. Voici ce qu'il dit à ce sujet : « Or, est-il advenu que le Roy François premier trovast ce lieu plaisant, « fait abbattre le vieil bastiment, sans toucher neantmoins au fondement « sur lequel il fist redresser le tout cōme on le voit pour le jourd'huy, « et sans rien changer du dit fondement, ainsi que l'on peut cognoistre « par la court d'une assez sauvage quadrature. Ses paremens, tant « dedans que dehors, et encougnures, sont de brique assez bien accous- « trée : et y estoit le dit sieur Roy en le bastissant si entêtif, que l'on

« peut presque dire qu'autre que lui en fust l'architecte. En aucuns
 « corps de ce logis y a quatre estages. En celui de l'entré y en a deux,
 « dont le deuxiesme est une grande salle. Les derniers estages sont
 « voulez, chose grandement à considerer à cause de la largeur des
 « membres. Vray est, qu'à chascun mōtant y a une grosse barre de fer
 « traversant de l'un à l'autre, avec gros crampons par dehors tenant les-
 « dites voulttes et murailles liées ensemble, et fermes. Sur ces voulttes et
 « par tous le dessus du circuit du bastimet est une terrasse de pierres de
 « liais, qui fait la couverture, lesquelles portant les unes sur les autres,
 « et descendant de degré en degré, commencent du milieu du hault de
 « la voulte un peu en pente jusques à couvrir les murailles. Et est ceste
 « terrasse, à ce que je croy, la premiere de l'Europe pour sa façon, et
 « chose digne d'estre veue et considerée. »

Ainsi, d'après du Cerceau, les nouveaux bâtiments seraient élevés exactement sur les fondations antérieures, et cela aurait motivé la forme irrégulière de la cour qu'il qualifie « sauvage quadrature. » On ne connaît pas au juste le plan du château de Charles V; cependant une partie de l'étage souterrain existant encore aujourd'hui et des fouilles récentes montrent que les vieilles constructions suivaient une direction différente de celles du xvi^e siècle. Il faut donc chercher ailleurs la cause de la disposition singulière, en effet, adoptée par l'architecte de la renaissance. Suivant nous, elle serait bien plutôt la conséquence du désir de conserver et relier aux nouveaux bâtiments le donjon et la chapelle sans fermer la croisée centrale placée derrière l'autel. Ce programme étant donné, il nous semble que le constructeur s'est habilement tiré des difficultés qu'il présentait.

Le château de François I^{er} se composait alors de quatre grands corps de bâtiments entourant une cour pentagonale dont le cinquième côté était formé par la chapelle de saint Louis. A l'extérieur, les angles étaient renforcés par des pavillons plus élevés, mais sans saillie sur les corps de logis, afin de ne pas masquer les vues latérales. Il est évident que les artistes du xvi^e siècle avaient disposé l'ensemble du château pour ne rien perdre de la vue du paysage environnant. Les bâtiments reposent sur un puissant soubassement plongeant dans de larges fossés; au-dessus, un petit entre-sol en encorbellement accuse à l'extérieur une galerie desservant toutes les pièces à ce niveau. Puis le premier étage, l'étage royal, plus élevé et éclairé par de grandes baies cintrées en brique; enfin le deuxième étage, moins important, reçoit la balustrade couronnant toutes les façades.

Les élévations sur la cour sont comprises de même, mais plus accen-

tuées; les contre-forts reliés entre eux par des arcs en brique formant balcon, sont plus saillants et projettent de grandes ombres qui ajoutent à la fermeté, caractère général du monument. Dans les angles de la cour sont des escaliers à vis renfermés dans des tourelles dissemblables rompant suffisamment la monotonie d'une ordonnance continue.

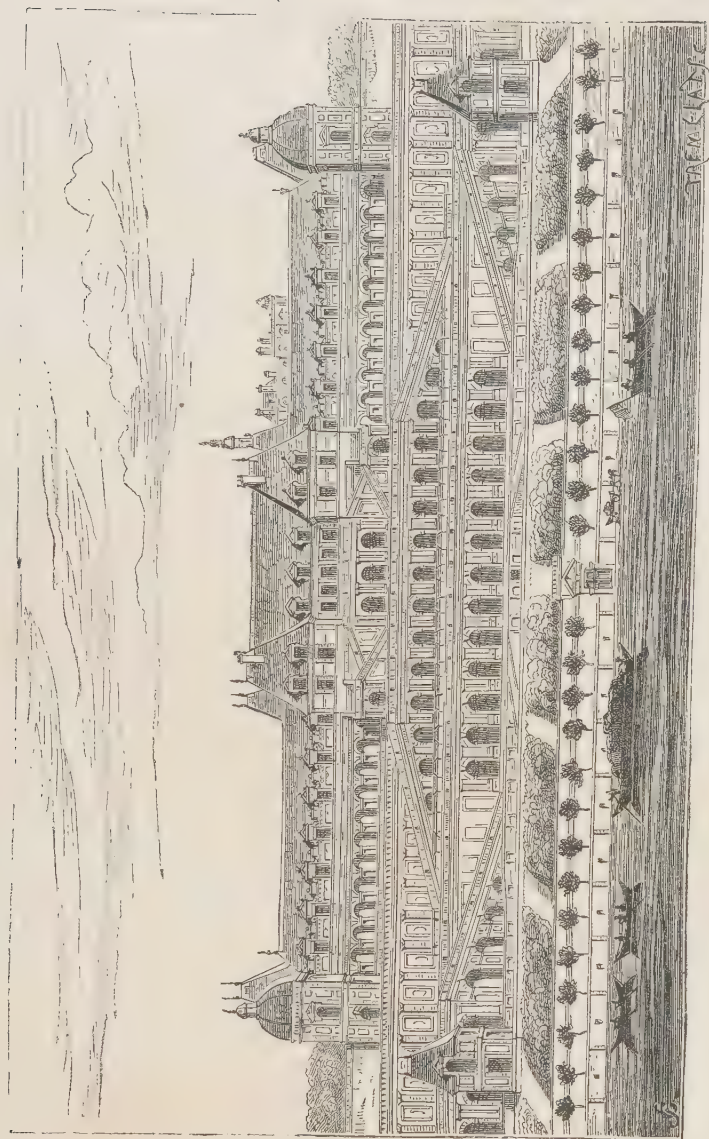
Tel était à peu près le château à la mort de François I^{er}. Un passage de du Cerceau nous apprend encore ce qu'il devint sous son successeur. « Après la mort du dit Roy François vint à regner Henri deuxiesme, son « fils, lequel pareillement aima le lieu. Ainsi ce Roy, pour l'amplifier de « beautés et de commodités, fit commencer un édifice joignant la rivière « de Seine avec une terrasse qui a son regard sur ladite rivière et le « chasteau. »

L'architecte Philibert de l'Orme fut chargé de ces divers agrandissements; il a pris soin de nous dire qu'il commença en 1548 « une grande galerie conduisant du pont du chasteau à la maison du théâtre et baignerie. » Dans son *Traité d'architecture* il parle des diverses constructions qu'il éleva à Saint-Germain, et, suivant son habitude, ne manque pas d'en dire le plus grand bien. Malheureusement de l'Orme, si prolix lorsqu'il parle de lui, ne dit pas un mot du premier architecte du château. D'après Félibien, ce serait sur les plans de Sébastien Serlio qu'aurait été élevé le château de François I^{er}; mais aucune preuve à l'appui n'est donnée par l'auteur des biographies artistiques, et les nombreuses erreurs constatées dans son livre autorisent tout au moins le doute. On ne retrouve aucune analogie avec Saint-Germain dans les compositions de Serlio gravées pour la plupart dans son ouvrage sur l'architecture.

Nous sommes du reste mis en défiance par la manie, encore assez répandue, d'attribuer à des artistes étrangers la plupart des édifices construits en France au commencement de la renaissance. Déjà, grâce aux recherches de MM. de la Saussaye, de la Borde et A. Berty, un certain nombre de monuments qui passaient pour avoir été conçus par des architectes italiens sont aujourd'hui restitués à leurs véritables auteurs. Rappelons seulement, parmi les principaux, le château de Chambord et celui de Madrid, dirigés par Pierre Gadier et Tringreau, longtemps attribués tous deux au Primatice et à Della Robbia.

En ce qui concerne Saint-Germain, M. A. Berty, dans son excellente notice sur les grands architectes français de la renaissance, cite un marché passé en 1541 entre les trésoriers de France et Pierre Chambiges, « maître des œuvres de maçonnerie de la ville de Paris ⁴. » Le titre de maître

4. « A Pierre Chambiges, maistre maçon, pour tous les ouvrages de maçonnerie « par luy faits et qu'il continue faire ausdits bastimens et edifices de Fontainebleau,



CHATEAU DE SAINT-GERMAIN-EN-LAYE, BATI SOUS HENRI IV.

maçon ayant été donné fort tard aux architectes, faudrait-il en conclure que Chambiges fut l'auteur du monument dont nous nous occupons? Nous ne le pensons pas; surtout si l'on s'en rapporte à l'examen de ce monument.

Rien dans l'ensemble des bâtiments ne rappelle la disposition des châteaux du moyen âge, si peu modifiés au commencement du xvi^e siècle. Ce n'est plus comme à Chambord, par exemple, un squelette gothique habillé suivant le goût nouveau de la renaissance; nous sommes en présence d'un parti tout différent, bien particulier et qui n'a rien de commun avec les édifices construits par les architectes français de cette époque. L'établissement des terrasses supérieures, qui dénote une certaine ignorance du climat destructeur de la France, le manque de connaissances sérieuses en fait de construction visible dans plusieurs endroits¹; l'emploi singulier des matériaux, font aussi supposer un artiste étranger. A notre avis, le château de Saint-Germain serait donc un des *rares* édifices construits en France par les Italiens, et, dans ce cas, certainement le plus intéressant par son originalité bien tranchée.

Malgré les agrandissements de toute nature dont elle avait été l'objet de la part des successeurs de François I^{er}, cette demeure parut bientôt insuffisante et ne tarda pas à être délaissée. Sous Henri IV on élève, d'après les ordres du roi, un autre château considérable, s'étendant parallèlement à la Seine à laquelle il était relié par une série de terrasses, de rampes et d'escaliers descendant jusqu'à la berge du fleuve. Mais la précipitation apportée dans la construction de ces énormes travaux, jointe à la nature du sol en pente rapide vers les bords de la Seine, nuit à leur solidité, et les murailles ne tardèrent pas à se lézarder. Une partie des rampes s'écroula en 1640. La Cour fut donc obligée d'abandonner le château neuf pour retourner au château de François I^{er}².

« Saint-Germain-en-Laye, par l'ordonnance de messieurs Nicolas de Neufville, seigneur de Villeroy, et Philibert Babou, seigneur de la Bourdaizière, donnés sous leurs signets le dernier avril 1541. »

(*Comptes des bâtiments royaux*, pages 154 et 222.)

1. Témoin les tirants en fer posés à la naissance des voûtes du deuxième étage lors de la construction. Les constructeurs français savaient parfaitement élever des voûtes à grande portée sans recourir à ces tristes moyens de consolidation employés d'une manière générale en Italie.

2. Du château de Henri IV il ne reste plus aujourd'hui que des fragments d'escaliers et le pavillon connu de tout le monde sous lequel se trouve encore une grotte richement ornée de coquillages. Voir la très-curieuse description publiée vers 1610



A. Brunet-Debaines, del et sculp.

Imp. De laire, Paris

CHÂTEAU DE ST GERMAIN EN LAYE

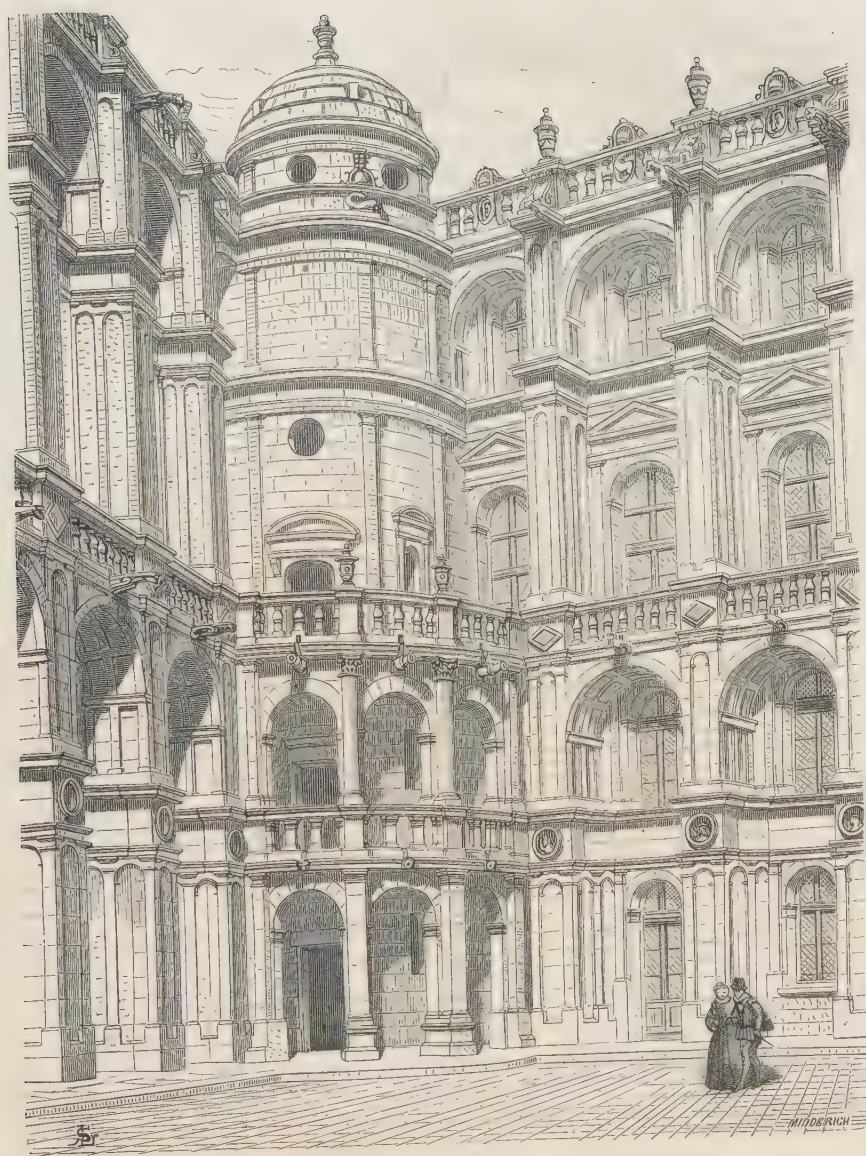
Vue perspective de la Cour.

Restauration commencée en 1862.

Gazette des Beaux Arts

M^r Eugène Millet, Architecte





TOURELLE D'ANGLE DU CHATEAU DE SAINT-GERMAIN-EN-LAYE,
APRÈS LA RESTAURATION DE M. MILLET.

Une gravure d'Israël Silvestre, datée de 1658, nous montre ce dernier monument tel qu'il était probablement au retour de la cour; cette estampe est particulièrement curieuse en ce qu'elle donne l'aspect des bâtiments avant les regrettables additions exécutées sous le règne de Louis XIV, auquel nous arrivons.

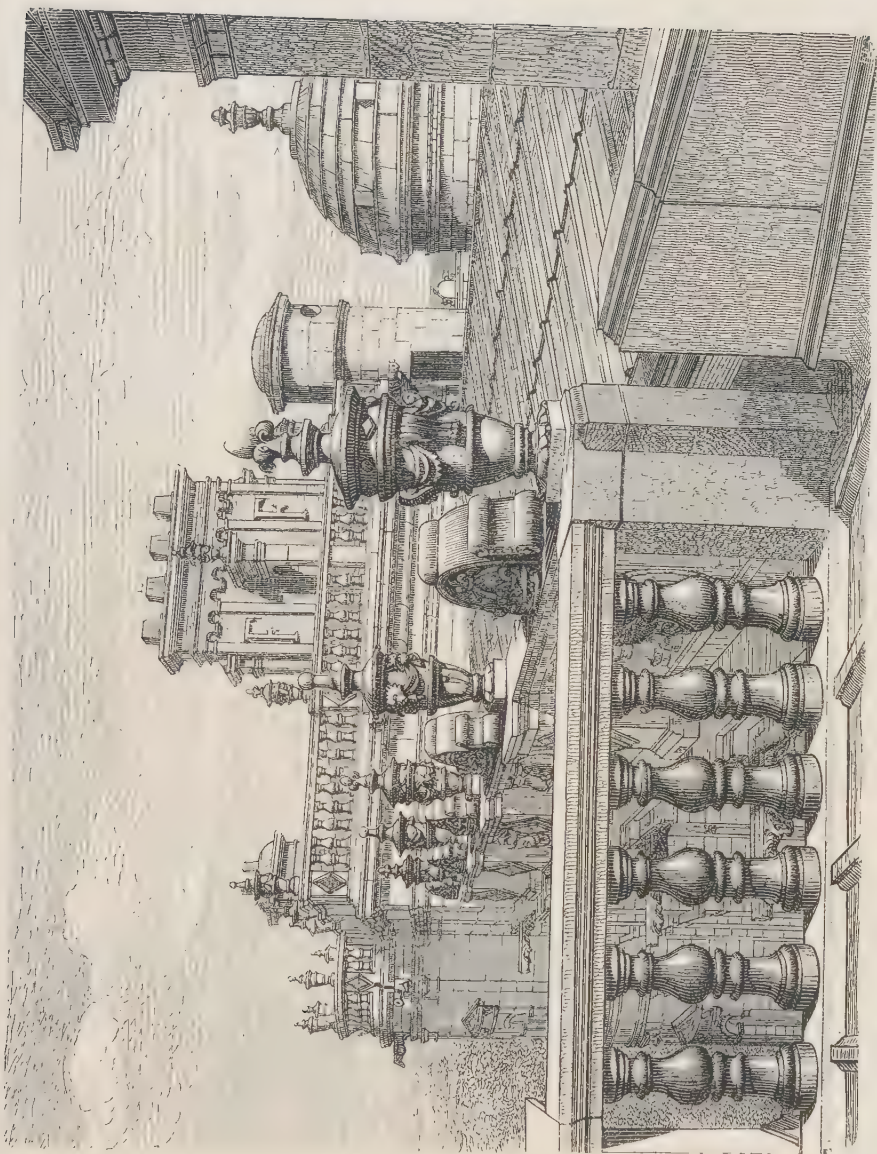
Déjà, à cette époque, différentes parties avaient cruellement souffert; le caractère de la chapelle, méconnu, avait été profondément altéré par des remaniements qui en changeaient toutes les proportions; l'intérieur des appartements avait reçu une décoration plus moderne, et une salle de spectacle y avait été établie. C'est alors que furent construits les énormes pavillons saillants, dépourvus de style, qui ont dérangé toute l'harmonie du palais primitif. Le roi, prétend-on, ne fit élever ces énormes bâtisses que pour donner le change aux habitants de Saint-Germain désolés de voir la cour s'installer à Versailles, ce qui, pour eux, équivalait à la ruine. Cette crainte des habitants ne fut que trop justifiée, car Louis XIV ne revint jamais à Saint-Germain, et de cet abandon date la mort de la ville aussi bien que du château. Celui-ci eut beau être considéré comme résidence royale jusqu'en 1789, l'animation qui le faisait vivre n'existait plus; aussi allons-nous le voir tomber rapidement dans la décrépitude en traversant les destinées les plus bizarres.

Tour à tour école de cavalerie sous l'empire, caserne des gardes du corps sous la restauration, la demeure de tant de rois de France finit par être transformée en pénitencier militaire et ne fut évacuée par ses tristes habitants qu'en 1855.

Il n'est pas besoin de dire combien ces changements de services et l'installation nécessaire à chacun d'eux avaient modifié le château de François I^{er}. Saint-Germain offrait alors un amas de constructions de toutes les époques, horriblement badigeonnées d'une couleur foncée; les étages et les salles étaient divisés par des planchers et des cloisons en une multitude de couloirs et de cellules dans lesquelles il était impossible de se reconnaître. En de nombreux endroits, des lézardes accusaient l'état de délabrement où se trouvait le monument par suite du défaut d'entretien.

Enfin l'administration des bâtiments civils prit en pitié cette vieille demeure si intéressante à tous les points de vue. Soit par le caractère artistique, soit par les souvenirs historiques qui s'y rattachent, peu de monuments justifiaient aussi complètement que le château de Saint-Ger-

par André Duchesne, et les grandes gravures de Silvestre qui donnent une parfaite idée de ce monument.



TERRASSE DU CHATEAU DE SAINT-GERMAIN-EN-LAYE, APRÈS LA RESTAURATION DE M. MILLER.

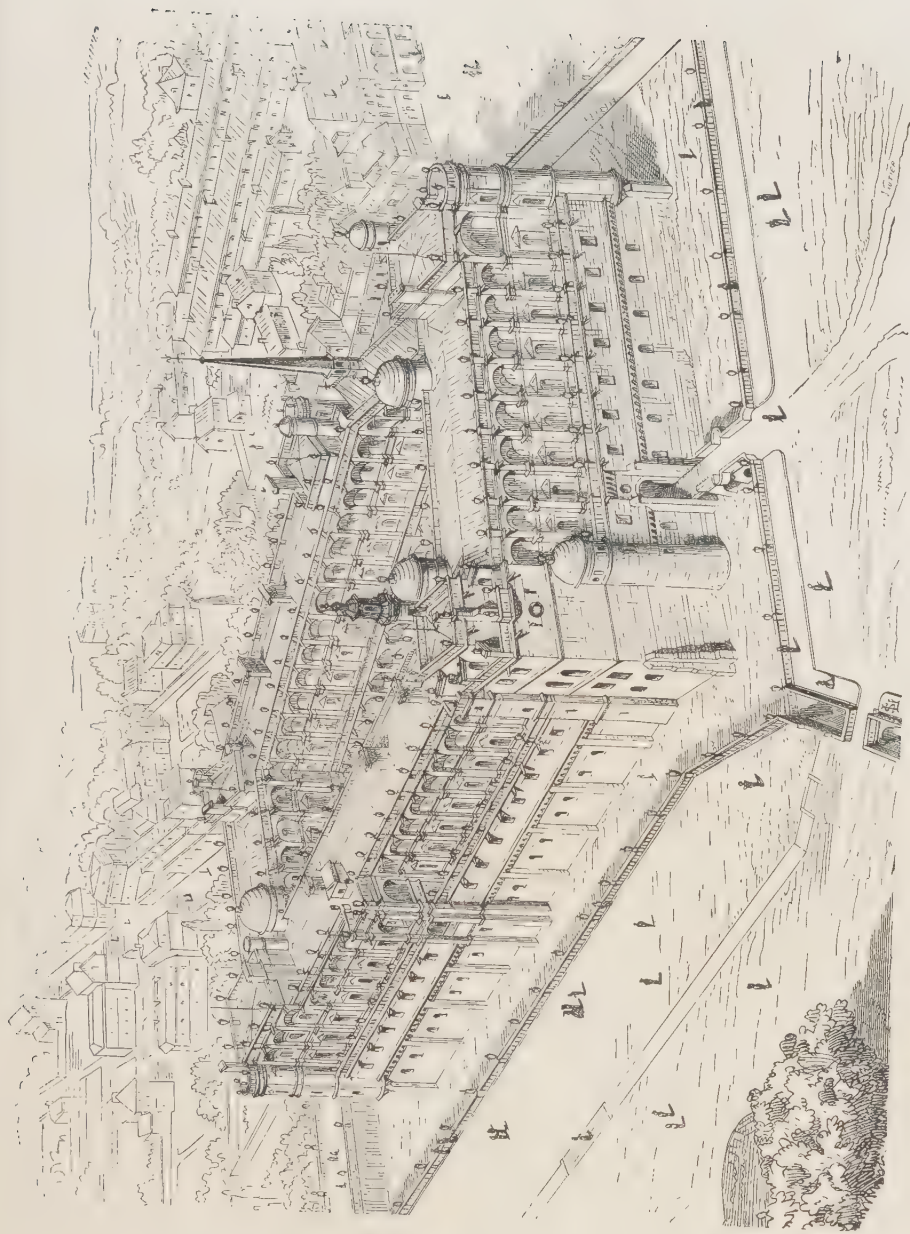
main les soins d'une restauration sérieuse; aussi fut-elle bientôt décidée par le ministre d'État. En même temps la direction des travaux était confiée à M. Eugène Millet, architecte du gouvernement, dont on avait pu déjà apprécier les connaissances et l'érudition.

Un passage du rapport adressé au ministre par le nouvel architecte, en février 1862, résume parfaitement les différents systèmes de restauration applicables au monument. « La restauration du château de Saint-Germain, dit M. Eugène Millet, peut être entreprise de deux façons distinctes. On peut réparer tous les bâtiments existants, mais, dans ce cas, combien de parties très-intéressantes du château seraient sacrifiées !

« Il serait très-facile de rétablir le château dans les conditions anciennes, tel qu'il était à l'époque où Louis XIV quittait Saint-Germain pour fixer sa résidence à Versailles. On serait aidé dans ce travail par les anciens fragments conservés, et aussi par les gravures de du Cerceau, d'Israël Silvestre, de Perelle, etc. La chapelle pourrait être restaurée, et l'on remettrait alors en honneur ce magnifique fragment de notre art national au ^{xiii}^e siècle. Les pavillons du ^{xvi}^e siècle pourraient reprendre leur ancienne forme, et le donjon de Charles V serait, dans ce cas, dégagé de toutes les bâtisses qui l'emprisonnent actuellement. Envisagée de la sorte, la restauration serait certainement plus économique, plus agréable peut-être, et pour l'avenir on aurait simplifié la question de l'entretien. »

La commission chargée de choisir le meilleur mode de restauration adopta heureusement ces dernières vues. M. Eugène Millet s'est donc mis à l'œuvre et bientôt le donjon de Charles V est apparu avec son couronnement modifié au ^{xvi}^e siècle. Aujourd'hui l'immense façade sur le parterre est terminée; chacun peut se rendre compte à l'avance de l'aspect qu'aura le château lorsque les travaux seront achevés.

Cette partie des bâtiments était en très-mauvais état. Par suite de la poussée des voûtes, surchargées par les terrasses supérieures, on constatait des hors d'aplomb considérables et des déchirements qui ont motivé la construction d'éperons reliés à leur sommet par des arcs en brique rappelant la disposition de la cour. Un dallage bordé d'une balustrade en pierre couvre aujourd'hui le petit passage de service de l'entre-sol; il remplace avantageusement le petit comble et les balcons établis après coup, dont depuis longtemps on avait reconnu la nécessité. Le grand entablement ressautant sur les contre-forts sépare l'étage principal du deuxième, terminé à son tour par une balustrade décorée de la salamandre ou de l'F initiale de François I^{er}. Enfin, comme amortissement



CHATEAU DE SAINT-GERMAIN-EN-LAYE, RESTAURÉ PAR M. EUGÈNE MILLET.

des éperons, des vases en pierre, portant au droit de chaque travée sur un piédestal orné de losanges en terre cuite émaillée, forment à la partie supérieure du monument une suite de points brillants et colorés du meilleur effet. A l'aide des fragments trouvés dans les fouilles, ce couronnement d'un aspect des plus décoratifs a pu être rétabli par M. Millet avec une certitude absolue.

Quant au rétablissement des dallages en pierre des terrasses supérieures, il n'y fallait pas songer sous peine de voir se renouveler les accidents graves qu'ils avaient déjà occasionnés. Il a donc fallu les remplacer par une couverture métallique dont la faible pente a permis de conserver une circulation facile sur tous les bâtiments.

Les travaux se poursuivent avec la même activité dans la cour, où des reprises importantes ont dû également être faites, des tassements s'étant produits dans les contre-forts élevés à la hâte et avec des matériaux médiocres. Là aussi on a rétabli les balcons et les couronnements de la renaissance. On peut, du reste, voir dans l'eau-forte qui accompagne cet article les changements opérés par la restauration. Pour compléter cette vue, nous montrons dans le croquis ci-joint la tourelle d'angle contenant un des escaliers secondaires du château. Entièrement défigurée sous Louis XIV, elle vient d'être rétablie et elle a fourni à l'architecte l'un des plus jolis motifs de la cour.

Il nous reste maintenant à parcourir une autre partie du château, à coup sûr la plus curieuse : nous voulons parler des terrasses qui couvrent toute la surface des bâtiments. Ici l'aspect est des plus inattendus et d'une originalité presque théâtrale. Notre vue ci-jointe, prise au-dessus de la loge, ne peut en donner qu'une idée bien imparfaite ; il faut absolument faire cette promenade pour se figurer le côté pittoresque de ces pavillons, tourelles et souches de cheminées sans nombre, entre lesquelles se découpe comme autant de tableaux le magnifique paysage dont nous avons parlé plus haut. Aussi M. Millet, bien pénétré de l'intérêt particulier de cette disposition, unique en France, a-t-il apporté tous ses soins à cette partie du château. Le résultat obtenu a pleinement récompensé ses efforts, et nous ne croyons pas nous tromper en prédisant à l'architecte un succès d'enthousiasme lorsque le public sera admis à jouir de cette promenade.

Successivement, les travaux de restauration feront le tour du monument et devront se terminer dans quelques années par la chapelle de saint Louis. Après l'avoir dégagée des constructions qui l'obstruent, on lui rendra son caractère en rétablissant, à l'aide des fragments retrouvés, les contre-forts et la balustrade qui couronnait autrefois ce délicieux édi-

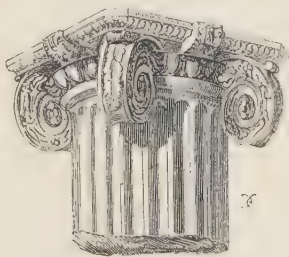
fice. Ainsi sera remise en lumière une petite merveille connue aujourd'hui de quelques personnes seulement.

On peut juger par ce qui précède de l'importance et de l'utilité des travaux de restauration en cours d'exécution à Saint-Germain. Pour qu'on puisse s'en faire une idée complète, nous présentons encore une vue générale, à vol d'oiseau, où, à l'aide de documents dus à l'obligeance de M. Eugène Millet, nous avons pu figurer la restauration complètement achevée ¹. De cette façon le lecteur, en quelque sorte pièces en main, pourra se faire lui-même une opinion sur sa valeur, et nous ne doutons pas que cette opinion ne soit conforme à la nôtre, c'est-à-dire toute en faveur de l'éminent architecte auquel ce travail fait le plus grand honneur.

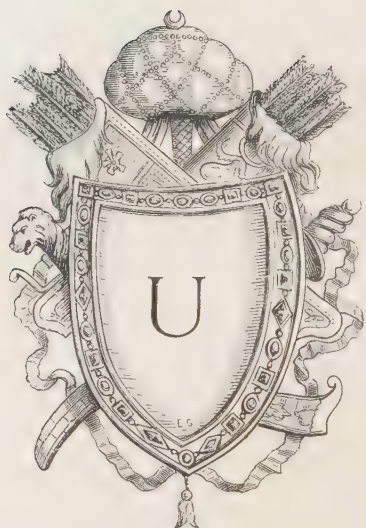
Terminons en rappelant qu'un décret impérial, en date du 8 novembre 1862, est venu assurer l'avenir du palais de François I^{er} en y établissant un musée gallo-romain, dans lequel seront réunies les richesses archéologiques, que l'on peut considérer comme les pièces justificatives de notre histoire nationale. Une partie de ces collections est aujourd'hui livrée au public, et amène déjà une foule de visiteurs. Cette nouvelle destination est certainement des plus heureuses; on ne pouvait en désirer de plus convenable et de mieux en rapport avec les dispositions monumentales de l'édifice. Espérons donc qu'il la conservera longtemps encore et qu'elle empêchera le retour des causes qui ont failli amener la ruine de ce précieux monument!

4. Cette vue et celle du château sous Henri IV sont extraites d'une monographie complète du château de Saint-Germain-en-Laye, faisant partie d'un ouvrage de M. Cl. Sauvageot sur les palais et châteaux de France du x^ve au xvi^e siècle. (A. Morel, éditeur.) Nous aurions mauvaise grâce à dire ici tout le bien que nous pensons de cette importante publication, à laquelle nous avons collaboré.

LOUIS SAUVAGEOT.



GÉNIE DE DAVID TENIERS



À moment décisif dans la vie de Teniers fut l'époque où il acheta le manoir de Perck, situé entre Vilvorde et Malines. Le domaine se composait du château des Trois-Tours et d'une métairie qu'on appelait la Ferme des Poules. Une fois établi dans cette champêtre demeure, tout devint pour l'artiste sujet de tableau. Il ne se donna pas la peine de choisir entre les mille accidents de la nature et de la vie rustique. Les premières occupations de l'année comme les dernières, labour, semailles, coupe des foins, moisson, rentrée des gerbes, travail des bat-

teurs en grange et des vaneurs, chasses de l'automne, effets de neige, tristes paysages que tourmente une bise âpre et impétueuse, étaient fidèlement retracés par lui. D'un esprit simple et juste, il peignit les hommes, les arbres, les prairies, le ciel, les nuages, les terrains, les costumes, les mœurs, le dedans et le dehors des maisons, comme ils s'offraient à sa vue. Nul parti pris, nul effort pour atteindre l'idéal, pour ennoblir ses modèles. Il n'essayait même pas de composer. Une rue de village, un espace libre entre des chaumières, où l'herbe poussait comme en pleine campagne, les bords d'un étang, la lisière d'un bois, l'enclos palissadé d'une guinguette, une route vulgaire, sans accidents originaux, la première salle d'auberge venue, tout lui était bon. Pourvu que sa toile se trouvât remplie d'une manière à peu près convenable, il n'en demandait pas davantage. On a remarqué que ses arbres sont communs, c'est-à-dire n'ont pas

la belle prestance, les formes distinguées, n'offrent pas les heureuses anomalies, recherchées avec soin par les paysagistes, qui battent les forêts pour trouver ces brillantes exceptions. Teniers ne se préoccupait guère de semblables raffinements. S'il voyait un groupe de sycomores, de frênes ou de tilleuls, il le copiait sans le modifier. Mais aussi ses arbres ont l'air naturel, le feuillage en est bien rendu, léger, facile : on croirait y entendre murmurer la brise.

Teniers ne mettait pas plus de coquetterie dans sa manière de peindre les ciels : que d'autres notent les rares splendeurs du firmament, les jeux insolites de la lumière, les formes étranges que prennent parfois les nuages. Tenez, un vent d'ouest les chasse rapidement au-dessus de la plaine ; depuis longtemps le soleil a disparu, mais ses derniers rayons, atteignant les vapeurs fugitives, les colorent du plus beau rouge : on croirait voir les fumées d'un incendie, éclairées par la flamme. Les nuances vont s'affaiblissant du côté de l'est, où une étrange réverbération empourpre le haut d'une colline. Peu à peu les tons s'amortissent, l'ardent foyer paraît s'éteindre, le crépuscule grisâtre et monotone envahit l'étendue. Croyez-vous que Teniers sera curieux de reproduire ces poétiques effets ? Il y songe bien ! Un ciel ordinaire, avec des nuées blanchâtres, floconneuses, pareilles à de la ouate et doucement baignées de lueurs argentines, lui suffit d'habitude. Quand il y met plus de façons, par caprice et de loin en loin, ses admirateurs s'étonnent. Mais aussi le regard plonge dans les espaces qu'il ouvre au-dessus des chaumières et des vergers ; on se figure voir bien au delà des objets qui bornent réellement la vue. Et d'ailleurs, comme ces pigeons se balancent là-haut ! comme ils semblent frapper de leur aile agile une atmosphère véritable !

Les personnages de Teniers sont aussi réels que la scène où il les place. Beaucoup d'amateurs, de critiques, s'étonnent de les voir si courts et si trapus. Ils se demandent pourquoi l'artiste leur a donné ces lourdes proportions, quelle race humaine lui a fourni de pareils types. Soyez sûrs qu'il n'a pas été les chercher bien loin, car il tenait au sol de sa patrie comme les vieux chênes de la forêt de Soignes. Trois années de séjour consécutif dans le Brabant m'ont permis de retrouver ses modèles. Les bonshommes de Teniers sont en effet des paysans brabançons : il peignait tout simplement les villageois qui peuplaient la campagne autour de son château. Ils sont restés les mêmes depuis son époque : ils ont toujours le buste ramassé, les jambes fortes, la tête grosse, les yeux grands, une belle carnation et des traits assez réguliers. Ils sont doux, joyeux, bons compagnons et très-serviables ; ils dansent, boivent, fument comme jadis. Seulement ils portent des habits de drap lustré, des cha-

peaux et des cravates. Les guinguettes n'ont plus de palissades, mais les vertes haies qui forment l'enceinte ne laissent pas regretter les vieilles clôtures. Souvent même on danse, on boit, on joue en pleine campagne : l'auberge s'élève au milieu d'une prairie, sur la pente d'une colline, dans une large clairière. Aux notes des violons se mêle le chant mélodieux et sonore de la fauvette à tête noire, cette virtuose infailible que le rossignol peut seul inquiéter. Une fraîche odeur s'exhale des pâturages; les bois, les joncs de l'étang voisin frissonnent et murmurent. Une blanche nuée passe au-dessus de la fête, comme pour l'examiner, tandis que le soleil des Pays-Bas, presque toujours soucieux, l'éclaire de ses pâles rayons.

Dans quelques ouvrages de Teniers les figures sont plus sveltes, plus élégamment proportionnées; je ne balance point à dire qu'elles datent de l'époque où il habitait Anvers. La race anversoise est en effet plus grande, plus élancée que la population du Brabant proprement dit. Vous voyez circuler dans les rues, se promener sur le port de belles filles qui dépassent le niveau commun de leur sexe et déploient une poitrine avantageuse au-dessus d'une taille souple et mince. Quand elles étaient devant ses yeux, Teniers, le fidèle observateur, les copiait exactement. Une fois loin des bords de l'Escaut, il oublia ces heureux modèles et se mit à reproduire les petites Brabançonnaises, avec leurs grosses têtes et leurs joues roses.

Les mœurs décrites par le pinceau de Teniers, les actions qu'il fait exécuter à ses personnages méritent les mêmes éloges que ceux-ci, ont la même vérité que ses fonds de tableaux. Ce n'est pas lui qui rêve des bergers d'opéra-comique et des pastourelles habillées de satin, comme Segrain, M^{me} Deshoulières, Fontenelle, Boucher, Watteau, Florian; il ne représente pas de coquettes villageoises au pied mignon, aux cheveux bouclés, lançant des œillades meurtrières, modulant d'harmonieux soupirs et conduisant sur l'herbette, avec un ruban rose, des moutons aussi blancs que la neige. Ses campagnards sont de gros rustauds, des vachers, des laboureurs, des moissonneuses, des porchers, des laitières, des marchandes de fromage, de poisson, des aubergistes, des pêcheurs et des fermières. Ils nettoient l'étable, apportent de l'herbe fraîche, coupent le blé, fanent le foin, traient les vaches, tirent la bière, lèvent leurs filets, surveillent leurs cochons, repassent des couteaux, battent l'enclume, salent des morceaux de porc, font du boudin, s'exercent à l'arc, jouent aux boules, aux dés, aux cartes, au trictrac, pansent des plaies, arrachent des dents, ferment les chevaux, pincet de la guitare, chantent, crient, dansent et boivent comme des perdus. Leurs attitudes, leurs gestes sont

en harmonie avec leur nature grossière ; la vérité de leurs mouvements frappe tous les spectateurs. Enfin, nous voilà donc sortis des églogues conventionnelles ! Plus de Tityre, de Mélibée ni d'Amaryllis ! Plus d'A-minte ni de *Pastor fido* !



LA LEÇON DE FLAGEOLET, PAR TENIERS.

(Musée de Montpellier.)

Teniers est peut-être le représentant le plus parfait du génie réaliste, imitateur, des Flamands : son esprit tranquille avait l'impartialité d'un miroir, et ses tableaux sont à leur tour le reflet de son esprit. Les objets s'emparaient si bien de son intelligence, que son talent n'offre rien de subjectif ; il ne possédait en propre que sa manière de travailler : encore Rubens l'avait-il mis sur la voie.

Mais puisqu'il fait beau, que nous sommes en plein été, pourquoi ne suivrions-nous pas Teniers dans la campagne, au milieu des scènes et des groupes qu'il représente si habilement ? Longeons cette rivière bordée

de plantes fluviales, au-dessus de laquelle des arbres légers balancent leurs rameaux. Le courant se sépare en deux bras et forme une île verdoyante. Quel repos dans ces lieux ! quelle fraîcheur ! quelle herbe épaisse et quels beaux accidents de lumière ! La bécasse s'envole à notre approche, la poule d'eau plonge parmi les touffes de salicaire et de flambe aquatique ¹. Il a plu récemment, car le gazon est encore humide, et l'arc-en-ciel, là-bas, nous atteste qu'un gros nuage se promène en pleurant sur la campagne. Teniers, comme Rubens, a un goût très-vif pour cette zone brillante, qui déploie dans le ciel les couleurs primitives, source de toutes les autres. Des maisons, un village ; nous passons près d'une blanchisserie ; ces femmes couvrent la pelouse de longues toiles que l'air, le soleil et la rosée blanchiront gratuitement. Quoique cela paraisse un motif peu avantageux, presque inabordable, notre artiste saura en faire une scène pittoresque ².

Mais quel tapage, bon Dieu ! D'où vient tout ce bruit ? Ah ! c'est une guinguette dans laquelle s'ébattent des villageois. Franchissons la palissade : près de la porte grognent des pourceaux, que la musique ne semble pas divertir. L'auberge flamande dresse devant nous son large pignon ; du sommet pend une volumineuse bannière, qui nous montre un chevalier debout dans sa panoplie ; et, chose prodigieuse, le vent ploie et tord ce guerrier farouche, comme s'il ne portait point d'armure ! Au milieu de l'enceinte monte un grand arbre, espèce de tente naturelle ; sous les rameaux un joueur de vielle, exhaussé par une tonne, accorde tant bien que mal son criard instrument avec l'aigre cornemuse de son compagnon, qui s'essouffle à ses pieds. Trois couples seulement prennent les plaisirs de la danse ; les autres campagnards préfèrent ceux de la table. Assis sur des bancs rustiques, ils mangent et boivent à qui mieux mieux. La cuisine de l'hôtellerie n'étant pas assez grande, ni la cave assez spacieuse, on a tout bonnement aligné des tonneaux sur l'herbe, allumé des feux en plein air et bourré de vastes chaudrons : les serveurs y puisent au hasard et emportent les viandes sur de grands plats. Il en faut pour repaître les bataillons de mangeurs attablés sous les frênes et les tilleuls ! Du reste, la bonne chère produit son effet : les paysans s'animent, prennent le menton des villageoises, leur passent le bras autour du cou et de la taille. Les femmes endurent assez bien ces privautés. Mais la boisson a des conséquences moins agréables. Deux individus se querellent, se menacent, saisissent leurs couteaux : ils vont se frapper, mor-

1. *L'Automne*, paysage gravé par T. Major.

2. *Dixième vue de Flandre*, gravée par Lebas.

tellement peut-être ; on les sépare. L'agresseur est mis à la porte. Tandis que sa femme elle-même le tire par le bras droit, encore muni de la lame meurtrière, deux fermiers le poussent par les épaules, et une vieille lui appuie un balai sur le bas des reins. Ce dernier attouchement semble l'indigner : il foudroie du regard son audacieuse antagoniste. Réussiront-ils du moins à l'expulser ? Le gaillard ne veut pas sortir : il appuie sa main et son pied gauches contre le montant de la porte ; ainsi arc-bouté, il fait une résistance opiniâtre. Aussi deux lurons accourent-ils, l'un armé d'un tabouret, l'autre d'un gourdin, pour prêter main-forte aux partisans de l'ordre et de la paix. Des femmes sont obligées, pendant ce temps, de retenir son adversaire, qui tient aussi son couteau et voudrait se venger.

Quittons la bruyante enceinte ; remarquez en passant ce villageois tombé ivre-mort dans le champ voisin, et que sa femme essaye de relever ; car Teniers peint toujours la femme comme la providence du ménage, la conservatrice des bonnes mœurs et la gardienne des intérêts communs. Où irons-nous maintenant ? Partout résonnent les vielles, glapissent les clarinettes. Mais nous ne verrions guère de spectacles nouveaux. Les guinguettes se ressemblent, et, quoique Teniers en ait couvert tout le sol des Pays-Bas, il n'a pu y réunir que des acteurs pareils, y montrer que des scènes analogues. Un peu de patience, attendons l'hiver. Les habitudes, les plaisirs, les costumes, les physionomies même des campagnards changeront, car la bise aidera la cervoise à enluminer et bourgeonner leurs faces.

Les voilà dans une salle irrégulière et à demi obscure ; au dehors la pluie tombe ou la neige tourbillonne ; un vent froid gémit le long des rues désertes, siffle à travers les rameaux dépouillés ; les girouettes crient sur les maisons. Que leur importe ? la chambre est bien close, un feu brillant pétille dans la cheminée. Les uns se pressent alentour ; ils remplissent, allument leurs pipes ou fument gravement, les jambes allongées, la tête couverte de l'étrange pétase que portaient alors les rustres néerlandais. Les autres jouent aux cartes, environnés de spectateurs curieux : l'expression des figures annonce qui gagne et qui perd. Cet individu assis, les coudes appuyés sur la table, et celui-là que vous voyez debout, les mains derrière le dos, jugent les coups douteux, admirent les traits habiles. Et puis la servante ne fait qu'un chemin des buveurs au cellier ; elle leur apporte le faro aigrelet, la limpide bière d'orge, la bière blanche et mousseuse de Louvain, l'*utset* enivrant de Bruges ! Mon Dieu ! que la Belgique est un charmant pays, et qu'on mène une vie agréable dans ses estaminets ! Faut-il s'étonner que M. de Grave ait écrit deux volumes pour prouver qu'Homère et Virgile, en décrivant les

Champs-Élysées, voulaient peindre les grasses plaines de la Flandre et le bonheur qu'on y trouve au fond des tabagies?

Mais un acteur manque à la fête : on aime entendre un peu de musique, lorsqu'on est en gaieté. La porte s'ouvre, c'est le joueur de cornemuse ! Quelle longue et sèche figure ! quels ravins y ont creusés l'âge et les intempéries des saisons ! Ces cheveux roussis par le grand air ont subi plus d'une ondée ; ce feutre agonisant a supporté bien des aventures. Aussi que de résignation, de patience monotone dans ces yeux encadrés de sourcils touffus, mêlés, épars, en forme de broussailles ! Le vieux cheval n'a plus assez de force pour regimber contre les maux de la vie, et il les endure machinalement. Les sons nasillards de sa cornemuse n'en réjouiront pas moins les auditeurs ; car ainsi vont les choses de ce monde : ce sont les plus tristes qui s'évertuent pour égayer les plus heureux !

Tous les villageois ne lui prêtent pas l'oreille cependant, ni au joueur de violon qui lui succède. Le maître du lieu, paillard émérite, a entraîné la servante dans un coin, l'a fait asseoir près de lui : elle tient de ses deux mains un beau verre où brille la liqueur dorée, pendant que le barbon lui passe le bras droit autour du cou. La jeune fille écoute avec plaisir les propos du séducteur en cheveux blancs. Mais une lucarne ouverte au-dessus d'eux laisse passer la tête d'un désagréable témoin. C'est la femme légitime du débauché, qui lui lance des regards furieux, aussi bien qu'à l'objet de sa convoitise. Les yeux flamboyants de la matrone, son nez plissé, la contraction violente de sa bouche, annoncent une cruelle tempête ; il pleuvra des coups de bâton, je gage, ou tout au moins il tombera une grêle de reproches et d'injures.

Dans ses bambochades, Teniers n'oublie rien. S'il aperçoit un baquet, un vase plus que trivial, occupant le milieu ou un coin de la pièce, il les reproduit avec fidélité. Pourquoi les supprimerait-il ? D'où lui viendraient ses scrupules ? Il n'est pas un serviteur de l'idéal. Bien mieux, comme il peint souvent des hommes qui boivent, il en représente d'autres occupés d'une manière moins noble encore. Plusieurs de ses tableaux ne renferment que deux personnages : l'un déguste l'amère ambrosie du Nord ; l'autre n'a pas jugé à propos d'aller dehors chercher un mur complaisant. Presque toujours un de ses buveurs soulage son estomac trop chargé. Mon Dieu ! ne vous récriez point : cela est tout naturel.

Influencé par l'admiration publique, un chambellan favori de Louis XIV, nommé Bontemps, voulut faire au monarque une surprise agréable. Le voilà donc qui achète pour le cabinet du prince plusieurs tableaux de Teniers et qui les place sans rien dire. Le roi entre, les re-

garde et s'écrie : « Enlevez tous ces magots ! » Bontemps fut bien désappointé. Mais les Brabançons trapus, ivrognes, plus que rustiques, du peintre flamand, ne pouvaient plaire au majestueux protecteur de Racine et de Boileau. Cette absence d'idéal, cette soumission à la nature, étaient en contradiction avec l'élégance et la noblesse un peu factices que rêvait le prince.

Le réalisme excessif de David l'a empêché de réussir dans un genre qu'il a souvent abordé, le fantastique. Ses nombreuses *Tentations de saint Antoine* manquent la plupart d'esprit et d'invention. Le charme qu'elles devraient avoir, la poésie du monde surnaturel, échappait à l'intelligence prosaïque de l'auteur. On ne sent point, en les voyant, la mystérieuse émotion que provoquent les récits d'Hoffmann, les tragiques apparitions de Macbeth. Elles ont d'ailleurs une grande similitude : l'anachorète se penche toujours sur la Bible pour ne pas voir les monstres qui l'environnent. La meilleure de ces *Tentations*, parmi les morceaux gravés, sert de prétexte à un magnifique paysage que l'on aperçoit par l'ouverture de la grotte. Jérôme Bosch, Breughel le vieux et Jacques Callot ont montré plus de verve, plus d'originalité, en traitant des scènes analogues. La *Jeune Sorcière partant pour le sabbat* ferait une assez vive impression, n'était le geste de la vieille femme, qui la pousse par le bas des reins. Ce geste nous ramène sur le sol de la Flandre, au milieu des cabarets licencieux de Bruxelles et d'Anvers.

Comme mérite et comme travail, une exception doit être faite, parmi les tableaux surnaturels de Teniers, en faveur de deux morceaux. Tous deux représentent la *Tentation de saint Antoine*, motif si souvent traité qu'il devient fastidieux, mais que relève cette fois la beauté de l'exécution. Le premier orne la galerie du Louvre : on y admire une extrême finesse de touche, un coloris léger, brillant et moelleux, qui atteste la surprenante habileté du maître. La seconde toile appartient à M. Suermontdt, amateur d'Aix-la-Chapelle. C'est la plus importante de toutes, comme dimension et comme exécution. Il y a une multitude de larves, de spectres, de démons à forme hideuse, qui semblent vraiment sortir de l'abîme et rappellent les anges déchus de Milton ; ils légitiment l'horreur du pauvre ermite, dont toute la figure exprime l'épouvante, et montrent que Teniers, une fois dans sa vie, a eu le sentiment de la poésie fantastique. Les rayons qui jaillissent du brasier produisent un superbe effet de lumière. La composition est d'ailleurs excellente, et les nuances argentines du coloris sont les plus suaves que l'artiste ait pu trouver sur sa palette.

Les scènes de nécromancie, les départs pour le sabbat, les conjura-

tions nocturnes, peintes par les Teniers, père et fils, n'étaient pas des rêves capricieux, des inventions arbitraires. Ils n'avaient, hélas ! qu'une origine trop positive dans l'histoire du temps. Ils se rattachaient aux innombrables condamnations pour sorcellerie, maléfices et accointances charnelles avec le diable, qui allumaient partout des bûchers sur le sol de la Belgique, et ils avaient le déplorable inconvénient de fortifier la superstition populaire, de paraître approuver, légitimer les affreuses tortures infligées tous les mois à des centaines de victimes, l'horrible mort qui terminait ces cruelles épreuves. Est-ce que la famille Teniers croyait au pouvoir de la magie ?

David le second a eu trois manières. On observe dans ses premiers tableaux la couleur lourde et un peu noire que son père avait fini par adopter, malgré les leçons et l'exemple de Rubens. Le fils rejeta bien vite les nuances ingrates, la touche pesante, qui contrariaient ses instincts. Il prit alors sur sa palette ces tons d'or, qui semblent peints avec des rayons de soleil et qu'il préféra jusqu'en 1644. Vers cette époque, il leur substitua le coloris argentin, que beaucoup de personnes regardent mal à propos comme un signe distinctif de sa manière. Sur quinze tableaux de sa main que possède le Louvre, il y en a six où règne son premier goût, neuf où il paraît avoir enveloppé les objets d'un clair de lune. Mais il ne faut pas croire qu'il se laissât enchaîner par des habitudes, ou qu'il s'imposât des règles. Teniers a pris tous les tons, comme la nature : il reproduit la blanche lumière du matin et la lumière dorée du soir, les chauds glacis de l'automne et les nuances claires du printemps, les teintes louches des jours d'orage et les blêmes couleurs de l'hiver. Il ne se privait d'aucun rayon, ne dédaignait aucune fantaisie du ciel. Un classement chronologique de ses tableaux d'après leur aspect d'ensemble ferait commettre les plus graves erreurs. L'épisode rustique nouvellement acquis par le musée de Bruxelles suffirait pour le prouver.

C'est une de ces fêtes villageoises que prodiguait l'auteur, mais je doute qu'il en ait exécuté une plus belle. Devant une guinguette, où un arbre magnifique se dresse entre deux bâtiments, un joueur de cornemuse grimpé sur un tonneau souffle de tous ses poumons. A droite et à gauche se divertissent des gens attablés ou assis. Les paysans ont dansé une partie du jour, deux à deux, un couple suivant l'autre, pour ne pas trop se fatiguer d'abord, et ensuite pour avoir le temps de boire, de manger, de se refaire dans l'intervalle, excellente habitude qui permettait jadis aux Flamands d'absorber, pendant je ne sais combien d'heures, tantôt du solide et tantôt du liquide. Au milieu de ces riantes alternatives, le soleil s'est couché, la lumière a pris des tons d'or qui embellissent tous les

objets. N'importe ! deux rustauds se trémoussent encore au son de la musette. Un couple assis au premier plan les regarde avec beaucoup d'attention ; le paysan, qui a pour tout costume une chemise serrée à la taille par la ceinture de son pantalon, a passé son bras gauche derrière le cou d'une jeune fille en casaque rouge ; et tous deux, dans cette attitude familière, ne sont occupés que des sauts plus ou moins lestes auxquels s'évertuent les danseurs. Mais un jeune campagnard, épris sans doute de la belle, n'approuve pas du tout la licence qu'elle permet à son rival de prendre en public. Assis sur un banc, le dos appuyé contre une futaille, il leur lance sous son chapeau des regards sombres, qui expriment sa jalousie. Un incident, par bonheur, va détourner son attention, jeter dans la fête un peu de variété.

Sur la gauche, près d'un pont, se dresse le château des *Trois-Tours*, un château du moins qui a une tour et deux annexes ; il borde une rivière aux flots sinueux, lustrés de chauds rayons. C'est derrière le manoir, en effet, que le soleil a disparu, en illuminant tout le ciel. La noble famille qui l'habite a savouré lentement un bon repas, causé avec abandon de mille sujets, et elle éprouve le besoin de respirer le grand air, de prendre un peu d'exercice : on a proposé d'aller voir la kermesse, on est parti. Le jeune homme aux longs cheveux blonds, sa femme élégamment vêtue et leurs enfants viennent de quitter leur lourd carrosse ; ils entrent par la gauche avec un air de distinction tout à fait remarquable, la dame étant suivie d'un jeune page qui porte la queue de sa robe. On ne les a pas vus encore et l'attention ne se dirige point vers eux.

Tel est le simple épisode dont Teniers a su faire un chef-d'œuvre. Malgré le ton doré de la couleur, on y lit la date de 1652, comme sur la belle page du Belvédère, *l'Archiduc Léopold tirant à l'oiseau*. C'était pour le peintre une année heureuse. Le coloris a une vigueur exceptionnelle, les ombres sont très-fortes, comme aux approches de la brune. On ne peut rien imaginer de plus beau que l'effet du soleil couchant derrière le manoir. Les personnages et les accessoires ont un relief extraordinaire. Comme pour montrer toute son adresse, le peintre a juxtaposé sans la moindre transition, au premier plan, la chemise de l'amoureux villageois et la casaque rouge-clair de sa belle, en leur donnant une finesse de tons merveilleuse et un éclat surprenant. Avec la culotte grise du campagnard et la jupe brune de la paysanne, cela forme un groupe de couleurs si brillant, si distingué, si original et si harmonieux, que la nature ne produit pas de combinaisons plus suaves et plus frappantes ¹.

1. La toile est d'une grande dimension pour une œuvre de Teniers : elle a un peu plus de deux mètres en largeur, sur un mètre et demi de hauteur. J'avais vu ce tableau

L'œuvre de Teniers, comme celle de Pierre-Paul, ressemble aux larges fleuves de l'Amérique, semés d'archipels et divisés en tant de bras, qu'on s'égare infailliblement, si on ne calcule pas sa route, si on se laisse aller à la dérive. Des hommes tellement laborieux, tellement variés inspirent des considérations aussi diverses et aussi multiples que leurs travaux. Nous n'avons pas tout dit sur le peintre des kermesses : nous n'avons pas même mentionné ses élégants tableaux de chasse, ses laboratoires de chimistes, si industrieusement coordonnés, ses marines, ses paysages du Nord où pyramident de noirs sapins, où se dressent de hauts rochers, ses gueux espagnols, ses concerts de chats et de singes, ses peintures religieuses, comme la *Fuite en Égypte*. Nous reviendrons plus loin sur son talent et ses compositions, mais nous ne voulons pas pousser l'analyse jusqu'à ces vagues frontières où commencent les royaumes de l'ennui ².

Comme la réputation de David grandissait toujours, qu'il était d'ailleurs aimable et de bonne compagnie, sa maison devint peu à peu le rendez-vous des hommes les plus distingués qui habitaient la Belgique, ou venaient y passer quelque temps. Il les voyait à la cour de l'archiduc, se liait avec eux, puis les invitait et les recevait. Un des mieux disposés pour lui était le comte de Fuensaldaña, lieutenant du prince Léopold, qui commandait l'armée espagnole en son absence, ou marchait avec lui contre les généraux français. Ils perdirent ensemble la fameuse bataille de Lens. Capitaine médiocre et timide, le comte aimait passionnément la peinture. Il envoya David Teniers en Angleterre, avec la mission de lui acheter toutes les œuvres italiennes qu'il trouverait, même à de hauts prix. Quoique l'artiste n'eût jamais franchi les Alpes,

en 1866, chez M^{me} Boschaert, à Anvers; depuis lors, le gouvernement belge en a fait l'acquisition pour le musée de Bruxelles, au prix de 425,000 francs.

2. « Le grand secret de Teniers, dit M. Paillot de Montabert dans son *Traité complet de peinture* (tome III, page 478 et suiv.), c'est sa grande connaissance et son grand sentiment de la perspective. Il la possédait à fond, l'appliquant non-seulement aux lignes, mais aux tons, aux teintes et à la touche. Outre ce moyen, le plus puissant de toute la peinture, Teniers entendait l'art de combiner le clair-obscur, et beaucoup mieux encore, selon moi, l'art de combiner les teintes, sous le rapport du choix propre à plaire à la vue... Tantôt il place en se jouant un homme vêtu de blanc sur un ciel blanc lui-même, tantôt il place du gris sur du gris, du rouge sur du rouge; rien ne l'embarrasse et il se divertit, pour ainsi dire, en diversifiant les combinaisons, parce qu'il tient en main le grand principe premier, parce qu'il est certain d'éviter l'effet des masses petites, interrompues et discordantes, parce que, savant en optique, il sait éviter les contre-sens, les équivoques, tout ce qui peut embarrasser enfin et affaiblir les résultats. »

il connaissait très-bien les différents styles des maîtres méridionaux. Le seigneur espagnol fut si content de ses choix, qu'il lui témoigna sa gratitude par de riches présents : il lui donna, entre autres choses, son portrait suspendu à une chaîne d'or, pour suivre une mode de l'époque. Teniers, du reste, avait eu beau jeu ; le triomphe de Cromwell, l'exécution de Charles I^{er} en 1648, la vente de sa galerie et de beaucoup d'autres collections, avaient jeté sur la place une foule de tableaux excellents. Ces circonstances, favorables pour un acheteur, furent même probablement ce qui engagea le comte à le faire passer en Angleterre.

Parmi les personnes que fréquentait l'habile peintre se trouvait aussi le duc d'York et le duc de Glocester, fils cadets de Charles I^{er}, auxquels le politique Mazarin n'avait témoigné aucune sympathie, ne voulant point s'attirer la colère du redoutable Cromwell. En 1651, David exécuta le portrait du premier, qui avait alors dix-huit ans, et devait plus tard occuper le trône d'Angleterre sous le nom de Jacques II. C'est une jolie tête, aimable et naïve, qui a toute la grâce de la jeunesse. De longs cheveux bouclés retombent sur son col de chemise et sur son manteau. En copiant ce visage frais, calme et souriant, Teniers ne prévoyait guère les tribulations auxquelles le futur monarque devait être exposé ¹.

Un personnage plus important allait bientôt lui servir de modèle. Dans l'automne de l'année 1652, le vainqueur de Rocroi, de Fribourg et de Lens, le destructeur des bataillons espagnols, Condé s'engagea au service de l'Espagne. Il envahit immédiatement la France avec le duc de Lorraine et le comte de Fuensaldaña, qu'il avait naguère si bien mis en fuite. Ils prirent ensemble Rethel, Château-Porcien et Sainte-Menehould. Le 25 novembre, on lui abandonna le commandement de l'armée des Pays-Bas et on lui remit, au nom de Philippe IV, le bâton de généralissime des troupes espagnoles. Un Bourbon ceignit l'écharpe rouge, tant de fois trempée du sang des Français. L'âpre saison néanmoins ne tarda pas à suspendre les opérations militaires. Condé vint habiter Bruxelles et se montra, dans les fêtes, près de l'archiduc, qu'il avait battu. Il fit alors la connaissance de Teniers, qui reproduisit sur la toile sa longue et osseuse figure, encadrée d'épais cheveux roulés en boucles élégantes. Il porte une armure complète et le bâton de généralissime ; autour de sa cuirasse flotte l'écharpe espagnole. Derrière le transfuge, on aperçoit des

1. Ce portrait a été gravé par Hollar : au-dessous on lit dans un cartouche : *Serenissimus princeps Jacobus, Dei gratiâ Dux Eboracensis, summus Angliæ et Hiberniæ Thalassiarcha, secundò genitus serenissimi et potentissimi Caroli I, nuper magnæ Britanniæ, Franciæ et Hiberniæ Regis*. Nommer serénissime et tout-puissant un prince qu'on vient de décapiter, c'est étrange !

cavaliers qui chargent l'ennemi, c'est-à-dire ses compatriotes, les Français, lesquels sont en pleine déroute, comme on devait s'y attendre, puisque l'ouvrage a été peint chez leurs antagonistes. Cette tête n'a rien de frappant ni même d'agréable : elle rappelle tant soit peu le type du loup, qui est aussi un animal très-guerrier. Le prince avait alors trente et un ans ¹.

Quelques années se passèrent. L'archiduc et le prince de Condé ne vivaient pas en très-bonne harmonie. Maints débats sur des questions de préséance et d'autorité les irritaient l'un contre l'autre. Le fier et belliqueux général ne voulait rien céder au gouverneur. L'Espagne, qui craignait de perdre le grand capitaine, sacrifia Léopold-Guillaume. Il fut rappelé en Allemagne, et, le 11 mai 1656, don Juan d'Autriche vint prendre sa place; l'archiduc était parti trois jours auparavant ², escorté de Fuensaldaña, auquel succédait le marquis de Caracena. Le nouveau gouverneur ne fut pas moins favorable à Teniers que le précédent. Fils naturel de Philippe IV et d'une célèbre comédienne, Marie Calderona, il était né à Madrid en 1629. Peu de temps après lui avoir donné le jour, sa mère, prise d'un soudain repentir, s'enferma dans un cloître, où le nonce apostolique attacha lui-même le saint voile sur sa tête naguère couronnée de fleurs. Le monarque, l'âme encore tout émue de regrets et de doux souvenirs, reconnut son fils par un acte solennel et le fit élever d'une manière conforme à son rang. Il le nomma grand prieur, et, dès l'année 1647, l'envoya commander les troupes espagnoles en Italie. A Naples, il avait séduit la fille du sauvage et implacable Ribera, qui mourut de douleur; mais il ne pouvait prévoir que l'artiste s'exaspérerait si fort pour une galante aventure. Quoi qu'il en soit, c'était un prince jeune, facile, bienveillant, qui aimait les arts et cultivait lui-même la peinture. Il travailla sous la direction de Teniers, vécut familièrement avec l'habile coloriste, logea souvent chez lui. Je n'ai pas besoin de dire qu'il le nomma son chambellan et son peintre officiel, comme l'archiduc.

1. Ce portrait a été gravé par Eisebetten. Deux palmes, supportant une couronne de laurier, en forment l'encadrement. Au bas, on lit dans un lambel : *Te laurus palmæque coronant*, puis dans un cartouche : *Ludovicus Borbonius, princeps Condæus, etc., anno D. M DCLIII magnus in parvâ hâc tabulâ Davidis Teniers serenissimi archid. Leopoldi pictoris manu delineatus, obsequio dedicatus. D. Teniers pinxit, Eisebetten fecit.*

2. PAPEBROCHIIUS, *Annales Antverpienses*, tome V, page 92. Il semble, à lire Descamps et autres biographes de seconde ou de troisième main, que l'archiduc Léopold, don Juan d'Autriche et le comte de Fuensaldaña fréquentaient en même temps la demeure de Teniers : c'est une erreur grossière, comme on voit.

Il voulut en outre lui donner une marque spéciale de faveur, et, pour le remercier de son enseignement, exécuta le portrait de son fils. Mais il eut bientôt le malheur de perdre la bataille des Dunes, et vit des troupes françaises courir la campagne à quatre lieues de Bruxelles. La prudence de Turenne l'empêcha seule d'y entrer. Cette défaite et ses graves conséquences changèrent les dispositions du roi d'Espagne. Pour sauver ses possessions néerlandaises, il souhaite vivement faire la paix. On négocia le mariage de Louis XIV avec Marie-Thérèse, infante d'Espagne, et le traité des Pyrénées, qui fut conclu le 7 novembre 1659. Don Juan d'Autriche, découragé, abandonna le gouvernement des Pays-Bas catholiques, et Condé, ayant obtenu sa grâce, rentra en France, où il fut reçu à la cour au mois de janvier 1660. Il y avait plus de sept ans qu'il luttait contre son pays. Peu de temps après, David publia le théâtre des peintures de l'archiduc Léopold, qui avait transporté ses tableaux à Vienne.

Ces détails historiques montrent que Teniers ne vécut pas toujours tranquille, ne fut pas toujours témoin de scènes agréables. Si son enfance se passa au milieu du calme produit par la trêve de Douze ans, ce calme cessa bientôt, et il mourut à la veille du bombardement de Bruxelles par le maréchal de Villeroi. Pendant presque toute son existence, il vit la Belgique opprimée, pillée, ravagée; tantôt le mal venait des ennemis, Français et Anglais, tantôt des troupes espagnoles et auxiliaires elles-mêmes. Voici comment s'exprime à cet égard le feld-maréchal de Mérode Westerloo dans ses mémoires : « Nous avions aux Pays-Bas dix-huit misérables régiments d'infanterie et quatorze de cavalerie et de dragons, qui tous ensemble ne faisaient pas six mille gueux ou voleurs, pour lesquels on ne pouvait jamais trouver d'argent, et qui n'étaient jamais habillés. Ces troupes s'estimaient bien heureuses lorsque, en un an, elles recevaient quatre mois de solde. Sous le gouvernement de l'électeur de Bavière, elles en reçurent à peine deux. Le cavalier ne subsistait qu'en faisant le voleur de grand chemin, par bandes, arrêtant les coches, voitures publiques et particulières, et les passants, pour les dépouiller, ou du moins demander pour boire, le pistolet à la main. Personne ne pouvait passer d'un lieu à un autre sans faire de ces rencontres, ce qui ruinait le commerce et le pays. »

On ne s'étonne donc pas de trouver dans l'œuvre de Teniers plusieurs scènes qui ont pour titre : « Les malheurs de la guerre. » Un homme aussi intelligent pouvait-il ne pas souffrir de l'état misérable où il voyait sa patrie? Regardez cet intérieur de ferme qu'envahissent les soldats : comme la brutalité humaine, stimulée par des droits prétendus de la force et de la victoire, y est bien représentée! On vient de saisir le maître

du logis et on lui attache les mains derrière le dos ; la contenance, la figure du pauvre cultivateur, expriment ce sentiment d'humiliation qui prouve que l'homme n'est pas né pour subir les outrages de la violence, qu'il perd sa dignité en perdant la libre disposition de lui-même. Près de là, un de ses parents, son frère peut-être, implore à genoux un des pillards, et non sans cause, celui-ci étant sur le point de le fusiller ; mais une femme se jette entre eux, une bourse à la main, seul argument auquel le soudard puisse prêter attention. Un autre coquin poursuit, l'épée nue, et attrape par le pan de son habit un jeune garçon effrayé, qui se sauve en criant. Puis viennent des épisodes moins tragiques : un adolescent ramasse deux jambons, dans l'espoir de les soustraire aux maraudeurs, ce qu'expriment très-bien son attitude et ses yeux inquiets. Pendant ce temps, un vaurien détache du manteau de la cheminée les morceaux de lard qui en font l'ornement, et deux autres bandits s'apprêtent à emmener les vaches. Que voulez-vous ? ce sont des habitudes de héros : ces messieurs aiment la gloire !

La scène change, et nous sommes transportés au milieu d'un village. Contre ce mur, un homme étendu à terre, et grièvement blessé, tourne ses regards vers le ciel, comme pour lui demander vengeance. Deux autres sont emmenés par les soldats, les mains liées derrière le dos. Sur le premier plan, un malheureux dort du sommeil éternel. Puis nous voyons une seconde fois l'épisode du sacripant qui veut fusiller un pauvre diable ; ici, l'homme menacé est un vieillard, et la femme qui se jette au-devant de lui n'a pas de bourse en main ; je doute fort qu'elle le sauve. Plus loin, on attache les bras d'un prêtre ; trois gueux emmènent une villageoise, qui résiste ; un autre jette par une fenêtre un matelas et une couverture à un de ses camarades. Au fond de la perspective, un paysan et une paysanne prennent la fuite. Ces prouesses ont lieu sur une petite place verdoyante, semée d'arbres et de buissons, qui ferait penser au calme champêtre, si des guerriers ne l'avaient prise pour théâtre de leurs exploits.

Mais David n'a pas toujours considéré l'art de tuer les hommes sous son aspect tragique et révoltant. Comme La Bruyère, il en a peint le ridicule. Les fanfaronnades belliqueuses des Espagnols ont dû maintes fois appeler le sourire sur sa bouche. Il s'est donc amusé à les travestir en leur donnant des formes d'animaux, principalement des formes de singes. Sur une de ses toiles, que possède le musée de Bruxelles, on voit un corps de garde occupé par ces dignes représentants des soldats rodomonts. La gravure, due au burin de Pool, est accompagnée de vers flamands qui en expliquent le sujet. « Un chat, dit cette épigraphe, avait l'habitude de

courir la pretontaine pendant la nuit, et de faire le joli cœur auprès des chattes. Malheureusement une ronde de singes le surprit en bonne fortune et le traîna au poste, à moitié mort de peur. Là, il lui fallut rendre compte de ses fredaines. Une partie de plaisir coûte souvent très-cher. Où l'on espérait de la joie, on trouve des désagréments, l'affliction et le repentir. » Admirez, je vous prie, ces maximes morales ! La scène est très-bien composée. Autour de deux tables, des singes, portant le costume espagnol, boivent, fument, jouent aux cartes et aux dés, avec les gestes, les attitudes, les airs de têtes qu'on remarquerait chez des soldats prenant les mêmes divertissements. Cela forme des groupes vraiment comiques. Au fond, d'autres quadrumanes dorment sur des lits de camp, et les hallebardes sont appuyées contre la muraille. Mais la porte vient de s'ouvrir : on amène le pauvre chat, debout sur ses pattes de derrière, vêtu d'une sorte de paletot, confus et tremblant de peur. Il est flanqué de deux orangs-outangs qui le tiennent chacun par un bras. Suivi de deux lansquenets, l'officier s'avance d'un air rogue pour le recevoir. Un chien, qu'on aperçoit sur le seuil, trouvant fort drôle la mine du capitaine, aboie sans façon après lui. Enfin, un hibou, perché au sommet de la porte ouverte, examine cet incident nocturne d'un œil grave et dédaigneux.

Notre artiste a dirigé contre les hommes de guerre plusieurs autres satires coloriées. Je n'en mentionnerai qu'une seule, qui nous montre des singes, c'est-à-dire des soldats espagnols, s'amusant au cabaret. Ils jouent, boivent, fument, causent et se chauffent, car les plaisirs de la taverne ne sont pas très-variés. Il y a là d'excellentes trognes. *Le Quartier général* est encore une bonne charge.

Se trouvant sans cesse en relation avec de nobles personnages, Teniers eut l'ambition d'être anobli pour devenir leur égal, d'obtenir peut-être le rang de chevalier, comme Rubens et Van Dyck. Il présenta donc, en 1655, une pétition au Conseil privé, amusante gasconnade, où il raconte les exploits chimériques de ses aïeux, qui étaient tout simplement des merciers et des passementiers, où il affirme, contre toute vraisemblance, que son grand-père portait un écusson, avec heaume, bourlet et lambrequins. La demande était appuyée par le roi d'armes Enghelbert Flacchio, dit Luxembourg, déclarant que le solliciteur appartenait à une famille honorable, « originaire de Haynaut, quartier d'Ath, et que ceux de ladite famille ont de tout temps porté pour armes un escu d'argent, à l'ours rampant de sable, langué de gueule, accompagné de trois glands de sinople, deux en chef et un en pointe, et en aucuns lieux pour cimier un ours issant de sable, bourrelet et hachement de sable. » Quelle fanfaronnade ! si le peintre avait parlé de galon, de lacets, de fil, de coton et d'ai-

guilles, on aurait trouvé ce blason tout naturel; mais *un ours rampant de sable, langué de gueules*, cela sentait d'une lieue le hâbleur. Au bout de deux ans néanmoins, on lui adressa une réponse favorable : la grâce qu'il sollicitait de la cour d'Espagne lui était octroyée, à une seule condition... un peu dérisoire : c'était d'exercer gratuitement sa profession à l'avenir, comme l'exigeait la dignité de son nouveau rang, sous peine d'être déchu s'il acceptait le moindre salaire. Était-ce une plaisanterie, un refus déguisé, une leçon que lui adressait l'orgueil de caste? Teniers ne put voir dans ce consentement trompeur qu'une mystification. Entre ses intérêts les plus graves, les plus légitimes, et la ruineuse satisfaction qui lui était accordée, il aurait fallu avoir un amour-propre immense pour choisir le titre. Cet échec abattit la vanité aristocratique du peintre. Mais elle repoussa de souche, comme toutes les passions vives, aux racines profondes. En 1663, il renouvela ses démarches; elles se heurtèrent contre une nouvelle déception. Teniers ne perdit pas l'espérance : on a retrouvé la minute d'une espèce de diplôme qu'il avait fait rédiger d'avance par le roi d'armes Enghelbert Flacchio, mais qui ne semble pas avoir jamais obtenu la sanction de la cour. N'importe! le petit-fils du mercier n'en garda pas moins les prétendues armoiries de sa famille, où il avait oublié de mettre une aune et des balances; il les fit graver sur la pierre sépulcrale de sa seconde femme, et un de ses petits-neveux, Jean-Chrysostome Teniers, devenu abbé de Saint-Michel, les afficha comme un blason légitime, avec ce profond orgueil qu'inspire la hiérarchie ecclésiastique. Le pauvre grand homme fut donc réduit, malgré ses prières et ses efforts, à rester un peintre immortel.

Teniers n'était pas chiche de son aide : il prêtait volontiers son secours aux peintres de paysages et de monuments. Les figures dont il animait leurs ouvrages en augmentaient le prix. Il poussait parfois la complaisance jusqu'à retoucher leurs tableaux. Josse de Momper lui eut souvent des obligations de cette espèce. La nature lui avait donné une imagination riche et poétique, mais il était inégal, et son exécution ne répondait pas toujours à ses facultés. Son coloris est parfois mat comme celui d'une aquarelle. Il existe des toiles de lui que David a entièrement repeintes et qu'il a ornées de personnages. Bien mieux, il s'est amusé à contrefaire son style. Dans le catalogue des effets précieux laissés par le duc Charles de Lorraine, on trouve indiqués : « Une couple de p̄aysages et figures, par Teniers, dans la manière de Momper; sur bois. »

En 1663, David Teniers fils, étant directeur et doyen de la confrérie de Saint-Luc, voulut obtenir pour la gilde le titre d'académie royale. Cette année même Louis XIV avait restauré l'Académie française de pein-

ture et de sculpture, lui avait donné un local, des statuts définitifs et octroyé quatre mille livres de revenu. Ces hautes faveurs excitèrent l'ambition du peintre flamand. Comme la paix était faite et que la Belgique respirait enfin après une longue suite de malheurs, David résolut de mettre à profit l'amitié du marquis de Caracena, nommé gouverneur des Flandres après le départ de don Juan d'Autriche. Il adressa donc à Philippe IV une requête pour que le roi d'Espagne prît la gilde sous sa protection et lui accordât certaines lettres de franchise qu'elle pût revendre. La lettre patente du prince, conservée dans les archives d'Anvers, fera connaître le but de cette dernière demande. Voici l'acte, que nous copions textuellement, car il est écrit en français :

Sur la remontrance faite à Sa Majesté de la part de David Teniers et consorts, doyens et anciens de la confrérie de Saint-Luc en la ville d'Anvers, contenant que pour cultiver et maintenir les sciences de peinture, statuaire et perspective, et l'imprimerie des livres, ils auraient dessein d'ériger une académie en ladite ville, semblable à celle de Rome et de Paris, mais que ce dessein ne pourrait s'effectuer sans encourir des frais à ce nécessaires, dont les remontrants sont dépourvus, ils ont très-humblement supplié Sa Majesté qu'à l'exemple des six confréries des guides de ladite ville, son bon plaisir soit de leur accorder de pouvoir affranchir certain nombre de personnes des charges ordinaires bourgeoises. Sa Majesté, ce que dessus considéré et sur les avis du lieutenant-gouverneur et capitaine-général des Pays-Bas et Bourgogne, ouïs préalablement ceux du Conseil privé et du magistrat d'Anvers, inclinant favorablement à ladite érection, a permis et permet par cette, aux suppliants, d'établir ladite académie au dit Anvers, avec autorisation d'affranchir par provision huit personnes des charges ordinaires bourgeoises, pour trouver un secours aux frais qui seront nécessaires, à condition néanmoins que chacune desdites huit personnes sera tenue de desservir la charge d'aumônier et aussi celle de quartier-maître (*wyckmeester*), quant ils seront à ce choisis, ordonnant Sa Majesté à tous ceux qu'il appartiendra de se régler selon ce.

Fait à Madrid sous le nom et cachet secret de Sa Majesté, le 6 juillet 1663.

Signé : PHILIPPE.

Par ordonnance de Sa Majesté :

JEAN VECQUER.

Ces exemptions de charges, que l'on vendait, représentaient assez bien, comme on voit, les indulgences du Saint-Père. On s'affranchissait des devoirs civils, ou des règles morales, pour une somme d'argent. C'était commode et peu honnête.

L'institution nouvelle ne changea pas tout à coup les habitudes des peintres. Jusqu'en 1693, les registres de la compagnie mentionnent, avec le nom de chaque artiste, le nom de ses élèves particuliers. Il est donc probable que les différents maîtres tenaient école dans leurs demeures. Dès l'année 1663 cependant, l'Académie avait obtenu des

magistrats le libre usage des salles de la Bourse, qui occupaient le côté oriental; elle en prit solennellement possession le jour même de la fête de saint Luc. Elle tenait ses séances, jusqu'à cette époque, dans une maison située rue Neuve, près de l'ancien couvent des Victorines, maison que distinguent sa vieille façade gothique et les portraits des deux frères van Eyck. Gonzalès Coques, nommé doyen en 1664, s'occupa très-activement à consolider la nouvelle position de la ghilde et à tirer parti de ses récents privilèges. Plusieurs lettres, conservées dans les archives de la compagnie, témoignaient de son zèle. Artus Quellin, le fameux statuaire, exécuta en marbre le buste du marquis de Caracena, pour prouver que la corporation lui savait gré de son obligeance : ce buste orna le local où se réunissaient les artistes.

L'année suivante, Jacques Jordaens peignit pour le même local trois tableaux, dont il fit présent à la compagnie : on les voit maintenant au musée d'Anvers. L'un, qui décorait le plafond de la grande salle, figure les sommets du Parnasse et le cheval Pégase prenant son vol. Un autre a pour sujet le Commerce et l'Industrie protégeant les Beaux-Arts : le dernier représente la loi humaine basée sur la loi divine; Moïse y tient les tables fameuses, où se trouvent les inscriptions suivantes, que montre Aaron : — « Écoutez-les et jugez selon la justice, que ce soit un compatriote ou un étranger ». — « Tu ne feras point d'iniquités, tu ne jugeras pas injustement : tu ne haïras pas la misère du pauvre : tu ne convoiteras point la face du puissant. » Maximes très-belles, dont le législateur hébreu sentait l'importance, mais qu'on n'a jamais pu faire observer depuis trente ou quarante siècles. Au-dessous, on lit ces mots latins : *Arti pictoria Jacobus Jordaens donabat.*

L'Académie ne fut pas ingrate et offrit en retour au célèbre artiste une aiguière d'argent, sur laquelle on avait gravé trente-deux vers flamands, publiés par M. van Ertborn, que nous croyons inutile de traduire.

Théodore Boeyermans, peintre du plus grand mérite, se piqua d'honneur. En 1666, une année après Jordaens, il exécuta pour l'Académie deux morceaux que l'on voit aussi au musée d'Anvers. L'un représente, comme l'inscription le dit avec un solécisme : Anvers, mère nourricière des peintres¹; l'autre les rapports intimes, et en quelque sorte fraternels, de la Poésie et de la Peinture. Le vaste monument qui remplit le fond de la scène est dû au pinceau de Thierry van Delen. Boeyermans reçut de la ghilde une belle coupe de vermeil, où il eut la satisfaction de lire vingt-quatre vers flamands rimés en son honneur.

1. *Autwerpia pictorum nutrici.*

Les leçons publiques de dessin et de perspective commencèrent en 1664. On avait mis un an à préparer les salles d'étude, un procès ayant retardé les travaux. Les magistrats firent solennellement l'inauguration de l'école. La gilde représenta une pièce de circonstance, à la fin de laquelle l'acteur qui jouait le rôle d'Apollon descendit du théâtre et mena le corps municipal, entouré de musiciens, dans les pièces destinées à recevoir les élèves. L'Académie garda ce domicile jusqu'en 1811, où elle fut transportée à l'ancien couvent des Minimes, plus commode pour l'enseignement : on venait d'ailleurs d'y former un musée.

La fondation d'une école régulière à Anvers n'eut pas lieu sans exciter des murmures. Beaucoup d'amateurs prétendaient (et je partage leur opinion) que la discipline des ateliers, avec l'inspiration personnelle du maître, avec l'exemple qu'il donnait par une habile pratique, l'emportait de beaucoup sur l'instruction pédantesque, monotone, conventionnelle et glacée des académies. Le premier système a produit une foule de grands hommes ; l'autre n'a rien produit du tout. Le génie et le talent sont des forces individuelles, qui ont besoin non-seulement de liberté, mais de caprice, de fougue et de solitude.

David Téniers, qui a peint tant d'objets divers, reproduit tant de types et de scènes joyeuses, ne pouvait manquer de se prendre lui-même pour modèle et de retracer sur la toile toute sa famille. Il reparait donc souvent dans ses tableaux, avec l'une ou l'autre de ses femmes et avec les enfants qu'elles lui avaient donnés. Une œuvre admirable, possédée par M^{me} Wuyts, à Anvers, nous le montre ainsi près d'Anne Brueghel. C'est un homme d'un tempérament sanguin, à la chevelure brune, à la peau légèrement hâlée : ses yeux, son nez, sa bouche, sont d'une belle forme ; il a la tête un peu trop près des épaules, le front assez bas, le menton volumineux. La jolie figure de sa femme, sa mise coquette, son gracieux maintien, expliquent l'amour qu'elle lui inspira. Coiffée à la Sévigné, le teint pâle, les yeux grands et beaux, le front spacieux et régulier, elle a seulement la bouche un peu trop large : ce qui ne dut pas l'empêcher de faire naître plus d'un caprice, avant et après son mariage, Anne tient sur ses genoux un gracieux bambin, qui a pour tout costume une chemise : deux autres enfants, qu'on voit debout près d'elle, complètent ce tableau de famille. Le coloris en est brillant, léger, harmonieux, le dessin très-ferme ; jamais artiste n'a mieux peint.

DAVID WILKIE

(QUELQUES EXTRAITS DE SA CORRESPONDANCE)

A MAC-DONALD¹.

15 juillet 1805. De Londres.



EUT-ÊTRE aviez-vous pensé que je vous écrirais plus tôt. Par le fait, il m'a paru bon d'attendre mon admission à l'Académie royale. Tout ce que je puis avoir à vous dire, je vous le manderai ainsi d'un seul coup. Imaginez-vous que l'Académie n'a pas ouvert ses portes avant lundi dernier. Pour moi, six semaines durant, toute dépense ici a donc été une dépense vaine. Inutile d'ailleurs de vous raconter en détail ce qui m'est advenu depuis notre séparation : qu'il vous suffise de savoir que j'arrivai ici le vendredi d'après notre entrevue et que j'y suis encore.

Parmi les objets qui tout d'abord frappèrent mon attention dès que j'eus mis pied à terre, je dois mentionner l'exposition de Somerset-House ; elle m'a fort intéressé : j'y trouvai des tableaux de toute description, les uns bons, les autres mauvais. Pourtant je me persuade aisément que ladite exposition est comparativement pauvre, ce qui sera toujours le cas chaque fois qu'en première ligne viendront les portraits. Les maîtres principaux dans cette branche de l'art me semblent être Opie, Hoppner et Lawrence. Opie est un vigoureux artiste dont néanmoins le pinceau manque de propreté. La seule peinture historique de grande dimension exposée cette année-ci est un tableau de West, *Thétis présentant à Achille son armure*. En revanche, il est vrai de dire qu'on l'a fort remarquée. Le dessin a de la majesté. Et pourtant j'aime moins cette œuvre de M. West que certaines autres œuvres de lui qui me sont depuis lors tombées sous la vue. Dans l'un des salons, je me suis arrêté devant une toile d'Allan (*Un Gamin et un Ane*). Sûrement, avant le départ du peintre, vous avez dû voir en Écosse ce tableau. Allan aurait pu mieux faire sans nul doute. Il y a là des ombres aiguës, opaques, contrastant avec des lumières dures, des reflets secs, que je n'aime pas le moins du monde : mais, dit-il, c'est ainsi qu'Opie parvient à produire ses effets. Allan, du reste, est parti. C'est à Saint-Pétersbourg qu'il va chercher fortune. Il s'est embarqué il n'y a pas plus d'une quinzaine. Voilà qui certainement peut passer pour un coup hardi. Notez bien, d'un autre côté, que c'était là son idée fixe, et qu'il avait résolu de partir n'importe en quelle contrée. Je lui souhaite là-bas bon succès.

1. Graveur, compatriote de Wilkie.

Depuis que je suis à la ville, il m'a été donné de pouvoir causer avec quelques-uns des premiers artistes du royaume : j'ai été présenté successivement à Flaxman, Nollekens, Fuseli et West. M. Flaxman est ici le meilleur sculpteur qu'on ait. J'avais d'Écosse apporté une lettre de recommandation à son adresse. Et ce fut à son tour lui qui voulut bien me présenter au professeur de peinture de l'Académie, une bonne nature d'homme, M. Fuseli. Celui-ci me questionna sur nos artistes d'Édimbourg. Il s'informa de Graham et voulut savoir s'il continuait de peindre. Il n'est pas non plus sans connaître Raeburn de réputation. Quant au célèbre Runciman, pour lequel il professe une sorte d'admiration, il me demanda si j'avais vu à Pennycuik sa salle d'Ossian. Il vint aussi à parler de David Allan et, tout en faisant des réserves quant au caractère défectueux de son dessin, il voulut bien lui allouer une somme considérable de mérite. Je vous dirai qu'un mien ami — qui est en même temps un très-grand *connoisseur*¹ — s'avisa de me conduire chez M. West. Nous trouvâmes le célèbre artiste en train de peindre. Je ne saurais vous dire combien je fus étonné à l'aspect de ces prodigieux ouvrages qui pour la grandeur du dessin, pour la clarté du coloris et la correction des contours, surpassent tous les modernes tableaux que j'ai vus jusqu'à ce jour. Ses personnages, il est vrai, sont un peu gauches. Ils n'accusent pas une physionomie bien accentuée. Malgré ses défauts pourtant, nous n'avons pas un peintre capable de dessiner comme lui.

Je suis allé voir une collection composée exclusivement d'œuvres de Morland, et j'en ai reçu l'impression la plus favorable. Ce peintre semble avoir copié la nature en tout, et cela dans une manière qui n'appartient qu'à lui. A la vue de ses tableaux, on croit avoir en réalité sous les yeux les personnages qu'à toute minute ici l'on coudoie dans les rues et qui, pour la variété, le pittoresque ou le débraillé du costume, laissent bien loin derrière eux nos paysans écossais. J'ai vu aussi quelques tableaux de Teniers qui, pour la transparence du pinceau et la netteté de la touche, atteignent aux dernières limites de la perfection humaine dans l'art. Toutes les autres peintures paraissent brouillées près de celle-ci. Quant à Turner, dont il n'est pas qu'Allan ne vous ait parlé, je dois vous dire que je n'apprécie guère sa façon de peindre. Grand dessin, je le veux bien, effet et coloris naturels; mais il se trouve avec tout cela que sa pratique me séduit peu. Bien que ses tableaux soient de petite dimension, cela n'empêche pourtant pas qu'il ne faille aller se coller à l'autre bout de la salle pour qu'ils aient chance de satisfaire l'œil.

Je termine en vous disant que je me plais beaucoup ici et que j'y resterai aussi longtemps que cela me sera possible. Je suis admis comme agrégé libre à l'Académie royale, où je travaille de onze heures à deux heures et de cinq jusqu'à sept, et j'ai à faire deux fois le jour une bonne et longue trotte, ayant pris logement à un mille et demi de là.

D. W

A ***.

Londres, 1805.

Cher monsieur,

Très-attentivement et du matin au soir je suis toujours les cours de l'Académie royale : c'est une loi que je me suis imposée que cette assiduité. Si je comprends bien

1. Le mot est en français dans le texte.

toutefois, les vacances de septembre vont amener une interruption. J'ai noué connaissance avec quelques condisciples, lesquels, farcis de termes d'atelier, n'ont que le dénigrement pour tout système. Si pourtant ces messieurs daignent consentir à attribuer à de certaines œuvres un certain mérite, ce sera, soyez-en sûr, à la condition expresse que leurs auteurs seront enterrés depuis deux cents ans.

Je vous dirai encore que j'ai vu un très-grand nombre de belles peintures des vieilles écoles, peintures qui m'ont donné un goût tout différent de celui que j'avais à mon départ d'Édimbourg. Je suis à cette heure-ci convaincu qu'à moins de représenter exactement la nature, aucun tableau ne peut être dit posséder un mérite réel. De tableaux de Barry je n'en ai pas encore vu, bien qu'au dire de tous ce doit être un homme extraordinaire, et même le premier peintre de l'école anglaise, s'il fallait en croire Peter Pindar.

D. W.

A SIR GEORGE BEAUMONT.

24, Lower Phillimore place, 14 février 1823.

Cher sir George,

Merci mille fois de cœur de votre aimable lettre. Ce n'est pas d'aujourd'hui seulement que je partage votre opinion sur l'importance du coloris et de l'effet dans les tableaux, et je trouve l'exposition de vos principes sur ce point aussi heureuse que péremptoire. La froideur du ton, la sécheresse et le léché du travail ne tentent guère, dites-vous, ni ne rallient les écus : vous regardez cela comme une preuve d'infériorité notable. C'est une chose parfaitement significative, en effet, qu'ils ne puissent lutter sur le marché contre la richesse du coloris dans les tableaux. Vos arguments si autorisés, je désire seulement qu'ils puissent être appréciés à leur valeur par ceux qui guident — sinon le goût public — du moins celui des artistes en cette matière, j'entends de ces artistes qui fournissent de vastes cadres à l'Exposition.

La décadence des écoles coloristes, en effet, se manifeste chez nous par une certaine pâleur inquiétante et par l'invasion de ces teintes froides, communes, qui s'harmonisent si bien avec la monotonie du blanc.

Si j'avais à signaler un autre vice depuis peu prédominant dans notre école de peinture, présentant les symptômes de la même pauvreté, congénère après tout de celui que vous dénoncez avec tant d'à-propos, ce serait *le manque de largeur*. Chez d'autres artistes, j'indiquerai une perpétuelle division et subdivision des parties; mais, disent les *coupables*, espaçons. Chez d'autres encore, ce sera je ne sais quelle violence imposée à tout objet, que la lumière le frappe ou non, par une touche hésitante, hachée: exactement le contre-pied de la manière de Cuypp ou de Wilson, et même aussi de celle de Claude, quel que soit le haut degré de fini de ce dernier.

Je n'ai pas été sans donner à notre ami Collins quelques conseils à ce sujet, et j'ai de même averti le jeune Landseer de prendre garde. Moi-même récemment j'ai fort étudié d'après Rembrandt et d'après Cuypp, afin d'acquérir autant que possible ce que les grands maîtres possèdent si excellemment, c'est-à-dire ce pouvoir en vertu duquel ils savent subordonner dans leurs compositions tout à l'objet principal et même à certains accessoires d'un fini extrême. Sir Joshua avait étonnamment cela : avec quelque vigueur que d'ailleurs le reste fût traité, il savait réserver l'empire aux *traits de la*

face. Je trouve que le repos et la largeur dans les ombres et dans les demi-teintes font beaucoup en tout ceci : les figures de Zoffany, par exemple, tirent de l'emploi de ces moyens une importance plus qu'ordinaire ; j'estime enfin que ceux qui ont fait du clair-obscur une étude assidue sont exposés à ne trébucher que peu sur ce terrain-là.

D. W.

A MISS WILKIE.

Buonconvento, 16 novembre 1825.

Après un très-agréable séjour d'un mois, nous venons aujourd'hui même de quitter Florence pour Rome, l'antique siège de l'empire et des arts. Il a considérablement plu ; il semble que la saison devienne mauvaise. Le temps est froid, presque aussi froid que l'an dernier, lors de mon retour d'Écosse. Dans de telles conditions thermométriques, Florence elle-même commençait à perdre de son agrément. A peine l'eûmes-nous quittée cependant que nous nous trouvâmes engagés dans un pays de montagnes, lequel, bien que planté de vignes et d'oliviers, porte l'empreinte de la pauvreté. Pour éviter la *malaria*, les maisons n'ont trouvé rien de mieux à faire que de se percher sur les cimes, où l'absence de grands arbres qui les protègent les livrent sans défense à la tempête et aux souffles marins. Du reste, à peine un voyageur, — à moins que celui-ci ne soit Anglais. Pas une maison digne d'abriter un honnête homme ¹. Et c'est pourtant là le centre de l'Italie, la terre qui a civilisé le reste du monde. Et c'est enfin sur les confins de Sienne que je me trouve, de Sienne, la cité célèbre, de Sienne, la ville d'Italie où l'italien se parle avec le plus d'élégance et de pureté.

Froide et orgueilleuse, Sienne coiffe la cime du mont, et, bien que tous ses alentours payent leur tribut à la *malaria*, elle-même s'en trouve affranchie. Quarante familles anglaises plus ou moins résident ici ; elles ont à leur disposition un cabinet de lecture ; le dialecte toscan leur fournit un sujet d'étude et de distraction ; un autre avantage pour elles, c'est de rencontrer là moins de moustiques qu'en toute autre partie du sol italien.

Toute de marbre à l'intérieur comme à l'extérieur, la cathédrale est un des plus riches monuments gothiques de la contrée. Le dallage offre à la vue diverses mosaïques représentant des sujets de l'histoire. Mais ce qui m'a le plus intéressé, c'est la sacristie peinte entièrement à fresque, d'après les dessins de Raphaël, par son condisciple Pinturicchio. Contrairement à tant d'autres, ces fresques, n'étant pas exposées à l'air extérieur, sont tout aussi fraîches que si elle venaient d'être peintes. Elles sont, à tout prendre, en fait de peinture ornementale, les plus beaux ouvrages que j'aie encore vus. A ce qu'on dit, la première de la série serait de la main même de Raphaël, et, si l'on considère les figures, il y a bien à cela quelque apparence. Dans le déroulement des scènes apparaît à diverses reprises son portrait — jeune encore — ainsi que celui de plusieurs de ses condisciples. Conçues évidemment dans sa première manière, ces compositions se rangent parmi les œuvres de son début, celles qu'il dessina au sortir de l'atelier de Pierre Pérugin, son maître. Comme telles, elles me paraissent être les œuvres les plus fascinantes et les plus extraordinaires que j'aie encore vues en Italie de ce maître divin.

1. A gentleman.

Buonconvento, notre présente étape, est à soixante milles de Florence. Comme personne n'y sait parler le français, nous baragouinons de notre mieux l'italien.

A WILLIAM COLLINS¹, ESQ., DE L'ACADÉMIE ROYALE.

Rome, 3 décembre 1825.

Cher Collins,

On vous l'aura sans doute dit : tombé aux mains des docteurs de Paris, j'ai malheureusement trouvé leurs soins inefficaces. Vous n'êtes pas non plus sans avoir su combien je fus malade à Parme, — où je n'ai de ma vie mis le pied. Vous devez donc grandement vous étonner de me trouver encore concitoyen de ce bas monde. De santé, quoi qu'il en soit, je ne puis me vanter d'en avoir guère à revendre, et j'aurais sur ce point mauvaise grâce à me plaindre de l'anxiété de mes amis. Heureux eussé-je été, je l'avoue, en contemplant les merveilles de la ville éternelle, de me sentir la faculté de jouir plus puissamment de ce spectacle. Mais si toutefois je suis incapable d'occupation sérieuse, eh bien ! je dois me consoler encore en songeant que je puis toujours écrire, communiquer mes impressions, mes idées, à des amis éloignés.

Le projet de voyage primitivement comploté entre Phillips, Hilton et moi, et que nous devions exécuter de compagnie, s'étant trouvé rompu par le fait de ma détention à Paris, chacun de notre côté, à des époques successives, nous avons gagné l'Italie. Ainsi, tandis qu'ils faisaient route par Venise, Parme et Bologne, nous prîmes la voie de l'Ouest, mon cousin Lister² et moi. De cette façon donc nous arrivâmes, par Milan, Gènes et Pise, trois jours avant eux à Florence, le lieu désigné pour notre *rendez-vous*³. Une fois dans ce berceau de l'art régénéré, naturellement il y eut divergence d'opinion entre nous trois, ou plutôt entre mes deux amis d'une part et moi de l'autre. Pourtant nous concordâmes sur un point au sujet duquel il est vrai que nous avions précédemment admis une conclusion identique, conclusion indiquée en quelque sorte par les objets mêmes que nous avons eus jusque-là sous les yeux dans notre itinéraire différent. Ce point, c'est que le seul art non sophistiqué et pur, le seul digne de l'étude et de la considération d'un artiste ou qui ait en vue le véritable but qu'il doive se proposer, on doit le chercher, celui-là, dans les œuvres des maîtres qui tout d'abord ont ranimé et fomenté la flamme éteinte ou qui ont amené la peinture en dernier lieu à ce niveau de perfection qu'elle ne peut dépasser. Ceux-là, ce sont les artistes qui se sont adressés au commun sens de l'humanité. De Giotto à Michel-Ange, l'expression et le sentiment semblent avoir été la principale préoccupation, tandis que les derniers venus ont permis à la technique de les dominer et de les diriger : si bien que, la simplicité perdant du terrain et la complication en gagnant, on en vint à peindre dès lors plutôt pour l'artiste et le *connoisseur*⁴ que pour la franche impulsion de l'homme livré à son penchant naturel.

Telle me semble devoir être l'impression d'un étranger. La masse d'œuvres qui s'imposent, en la tirillant dans tous les sens, à son attention, aurait de quoi le dérouter

1. Paysagiste distingué de l'école d'outre-Manche.

2. Jeune étudiant en médecine.

3. C'est le mot employé dans le texte.

4. C'est le mot employé dans le texte.

et l'abrutir, s'il n'apprenait à faire un choix parmi les meilleures, en rejetant d'instinct tout ce qui est maniéré, académique ou banal. Seulement, dans ce choix, plus d'un nom habitué à peser dans la balance est, je vous l'assure, éliminé, tandis que bien des noms inconnus et qu'à tort l'histoire a négligé de mettre en lumière, se trouvent inopinément frappés du jour. C'est là toutefois une classification d'où dépend tout le progrès de l'art. Qui en doutera, si surtout il considère qu'un pouvoir nouveau donné à l'art sur l'intelligence et les sentiments de l'homme est de bien autre importance qu'un progrès quelconque, une évolution, — si adroitement se fit-elle, — dans la technique particulière d'un art déjà inventé?

Après avoir vu avec un extrême intérêt, à Pise et à Florence, la série des œuvres d'art de Cimabué et Giotto à Pérugin et à Fra Bartolomeo, il va sans dire que j'étais tout yeux, lors de mon entrée à Rome, pour les travaux de Michel-Ange et de Raphaël. Les premiers objets de mon attention furent donc la chapelle Sixtine et le Vatican. Ce qui me frappa tout d'abord, ce fut le ton sourd des fresques. Les Raphaëls ressemblent d'ailleurs beaucoup aux cartons. Un peu moins finis que je ne m'y attendais, ils sont aussi un peu plus endommagés que je n'eusse osé le croire; mais pour le coloris, ils sont admirables. Ils ont en vérité cette haute qualité: c'est que le sujet y domine tout. En outre, il est juste de dire qu'ils possèdent plus qu'aucune œuvre que je connaisse de ces excellences qui s'adressent au spectateur peu versé dans la science du pinceau. En vérité, dans leur fraîcheur native, ils durent exercer sur les foules sincères une action réelle: c'est plus, je suppose, qu'on n'en pourrait dire de Titien ou de Rubens.

Pour les ouvrages de Michel-Ange, ce ne fut pas sans de graves appréhensions que je les visitai, préparé que j'étais en quelque sorte au désappointement dans une certaine mesure; mais quand la première impression causée par le ton particulier à la fresque eut cessé, ils s'emparèrent de moi à un point inouï. Vous la connaissez on ne peut mieux, cette composition du *Jugement dernier*. A moins que ce ne soit la couleur, l'effet et l'expression, rien de nouveau pour vous, de même qu'il n'y avait rien là de nouveau pour moi-même. Il n'a jamais manqué de gens qui, par dévouement à Michel-Ange, prennent sa défense comme coloriste; de ces plaidoiries-là franchement je vous assure qu'il n'en a guère besoin; le fait est que, toujours approprié à l'objet qu'il traite, son coloris ne choque jamais et dans maintes parts peut être dit aussi beau que celui du Titien et du Corrège. Cet harmonieux emploi des tons rompus ingénieusement distribués sur le champ, et toute cette riche suavité à laquelle nous a habitués Venise, semblent lui avoir été pleinement familiers. Quelque hauts d'ailleurs qu'aient été ses autres attributs, l'ampleur et la fierté de sa composition, sa puissante intuition morale, je ne vois pas que sa couleur leur nuise en rien. Je trouverais plutôt qu'elle leur ajoute quelque chose. Joshua Reynolds semble avoir mal perçu chez Michel-Ange cette qualité quand il dit que la rudesse et la sévérité sont nécessaires au grand style. Cette inadvertance n'est d'ailleurs pas ce qui m'empêchera de croire sir Joshua sincère dans son admiration pour ce grand maître; et je continuerai de le croire d'autant plus aisément qu'entre ses propres ouvrages et ceux de la Sixtine il y a à noter de certaines ressemblances, non-seulement dans la haute visée, dans le je ne sais quoi d'ardu, pourrait-on dire, non-seulement dans un certain profond sentiment des insondables pensées de l'homme intime, mais même encore dans les qualités plus sensibles de la couleur et du clair-obscur.

Les merveilles accomplies ici même en ce genre de travail me suggèrent une ques-

tion : pourquoi n'essayerait-on pas de la fresque en Angleterre ? Climat trop humide, objectera-t-on. Mais celui d'Italie aussi est humide. Seconde objection, la difficulté du travail. C'est là une crainte qui disparaît quand on a vu avec quelle facilité extrême les artistes opèrent ici. Un certain nombre d'Allemands, parmi lesquels il y a lieu de citer Overbeck, *Fight*¹, Schadow et Schnorr, y ont peint de la sorte deux palais dans la primitive manière allemande, imitant non pas Raphaël, mais les maîtres de Raphaël, et tout cela avec grand soin et grande habileté. Mais ils n'ont pas en somme réussi. Ce n'est pas en se privant des ressources modernes qu'ils pouvaient rendre leur style populaire, et jamais ils ne seront admirés ni suivis comme Pierre Pérugin et Ghirlandajo le furent dans les anciens jours. De cet échec relatif, les gausseurs en ont profité pour dire leur mot, prétendant qu'Overbeck a moins de génie que d'ambition, que Veit est timide et froid, que Schadow n'a ni profondeur ni agrément, et que Schnorr manque de la sérénité qui convient à ce genre. Avec cela, quoi qu'il en soit, pourquoi, dans un pays entreprenant et prompt à l'initiative comme est le nôtre, pourquoi n'essayeraient-ils pas de faire revivre la fresque, ceux dont l'essor se trouve brisé par une commande mesquine, limité par l'étroitesse même du canevas ?

Mais en voilà assez de ces rêvasseries. Je passe à une communication plus importante. Pourquoi votre chère dame — au souvenir de qui je me recommande affectueusement — et vous, ne viendriez-vous pas vous fixer ici quelque temps dans cette terre promise de l'étude ? Pour ma part, je remercie le ciel de l'avoir vue, cette terre, et si jamais je recouvre la santé, le plein exercice de l'esprit, je bénirai mon mal présent pour m'avoir procuré semblable aubaine dans un temps où j'estime qu'il n'est pas trop tard pour en bénéficier : car je me persuade de plus en plus que je ne puis que gagner au contact d'un art, à la vérité bien peu semblable au mien, mais empreint d'un caractère d'élévation dont trouverait à s'accommoder encore le genre que je professe. C'est à vous à juger, de votre côté, quel avantage peut en résulter pour vous. Entre nous, il y aurait pourtant une différence à noter, c'est que je trouve ici nombre de toiles représentant des scènes de la vie, tandis que vous n'avez guère l'espoir d'y rencontrer des paysages peints. De l'école italienne pas un seul paysage, soit bon, soit mauvais, soit médiocre, ne s'est offert à ma vue depuis mon départ de Paris. L'art italien ne peut donc vous servir qu'indirectement, par voie d'analogie. Il n'en est pas moins vrai de dire qu'à sa clarté vos vues s'élargiraient. Quant à ce qui est des sites eux-mêmes comme modèles à étudier, quelles ressources ne vous fournirait pas la contrée du Poussin et de Claude ? Car en dépit de ses arbres flétris, de ses cours d'eau limoneux, de ses maigres pâturages, c'est toujours l'Italie. Impossible de vous former une idée nette et complète de la nature, sans avoir vu ni les montagnes de la Suisse ni cette terre-ci. Ici, chaque objet se laisse percevoir d'une façon plus distincte que cela n'a lieu en Angleterre. Le ciel est plus bleu, la clarté brille plus. Les ombres ont plus de corps que chez nous. Les couleurs sont aussi plus vives. Outre cela, n'est-ce pas chose importante pour vous qui, je l'espère, avez à fournir dans les arts une longue carrière, de pouvoir varier à propos vos effets, grâce à la conquête d'un objectif nouveau ? N'est-ce pas là l'occasion de développer votre force, le moyen de tenir l'intérêt public en haleine ? Rappelez-vous ce que doivent à l'Italie, à la Suisse, Wilson et Turner. Sans doute, au point de vue des charges de la famille, ce déplacement nécessitera quelques sacrifices. Songez-y mûrement, néanmoins. Je crois mon avis digne de quelque attention.

1. Veit.

Loin de moi la pensée, en écrivant ceci, de semer le moins du monde la discorde entre vous et votre aimable dame : de toute nécessité son approbation est indispensable ici. Mais mistriss Phillips lui offre un héroïque exemple. L'avantage que vous trouveriez à suivre cette détermination ne peut d'ailleurs que profiter à toute la famille. Au surplus, vous feriez bien, je n'en doute pas, de consulter à ce propos sir George Beaumont ou sir Charles Long.

Maintenant, mon cher Collins, en réponse à cette lettre d'une monstrueuse longueur, — que pour éviter la fatigue il m'a fallu maintefois interrompre et reprendre, — vous devriez bien m'écrire, me donner en détail *toutes les nouvelles* du Londres artiste. Nous avons ouï parler de l'élection d'Allan, etc. Mais c'est presque là la seule chose venue à notre connaissance depuis mon départ. Ainsi donc, écrivez-moi le plus promptement que vous pourrez. Il n'est guère que vous qui puissiez me tenir au courant de cette sorte de nouvelles : laissez-moi vous dire que j'attends beaucoup de votre bonté.

Nous avons ici toute une colonie d'artistes anglais. Les Écossais y sont pareillement en grand nombre. Les sculpteurs sont très-employés. Gibson vient de terminer pour sir George Beaumont le groupe de *Psyché porté par les Zéphyr*s. Il faut décidément que Joseph (?) vienne ici. Veuillez le talonner. Que fera-t-il à Édimbourg ? Phillips et Hilton me prient de les rappeler affectueusement à votre souvenir. Ne disposant que de peu de temps, ils se donnent un mouvement considérable. Leur séjour ici aura été bien trop court, mais il leur sera utile. Eastlake néglige en ce moment ses *Bandits*. Il peint en revanche un tableau, — proportions du Poussin, — dont il a emprunté le sujet à l'histoire romaine. Quant au tableau de Lane, il n'est encore visible à nul œil mortel.

Avec la plus sincère estime, cher monsieur, etc.

DAVID WILKIE.

A THOMAS PHILLIPS, ESQ., DE L'ACADÉMIE ROYALE.

Venise, 14 mai 1826.

Mon cher monsieur,

Votre lettre de Paris m'a fait le plus grand plaisir. Elle m'a de plus permis de satisfaire au légitime empressement de vos amis de Rome dans leur désir si naturel de recevoir quelques nouvelles de vous. Ce ne sera certes pas vous adresser un compliment trop grand, ni à notre excellent ami Hilton ni à vous, que de vous dire qu'on s'informe de vous à toute minute, que vos opinions sont sans cesse rappelées et commentées. Pour ma part, nul objet naturel, nul objet d'art non plus ne se présente à moi sans me faire éprouver sur-le-champ le désir, — mais un désir effréné, voyez-vous, — de vous avoir près de moi pour discuter ensemble la question qu'il soulève. Deux choses surtout m'ont fait éprouver cette impression-là, le carnaval de Rome et les antiquités de Naples.

Pour la joie bouffonne et la fantaisie, la première des deux dépasse toute expectation de mon cru : c'est hyperbolique. Ce qui se fait inscrire à l'ordre du jour, c'est le triomphe du dérèglement. Protestants, catholiques, tout le monde paye un égal tribut à la maladie régnante. Si le but que vous vous proposiez en visitant l'Italie ne peut que vous faire négliger de pareilles scènes, on n'en peut guère dire autant ni de Naples ni du spectacle dont vous vous êtes privé en le visitant. Après tout ce que nous avons vu

à Rome, la sculpture grecque, — et bien plus encore les peintures grecques, — y présentent un objet tout nouveau d'étude pouvant provoquer de nouvelles théories. La sculpture (et les échantillons de sculpture grecque abondent) paraît aussi fraîche et aussi neuve que si elle venait de sortir des mains mêmes de l'artiste, et elle se trouve conçue dans le sentiment des peintres (bien que ce soit plutôt là l'inverse de ce que nous nommons pittoresque) plus que n'importe quoi que je puisse citer. Mais ce sont surtout les peintures dont l'importance vous eût frappé et qui répondent à l'objet que vous avez à cette heure en vue¹. Elles paraissent exécutées à la *tempera* avec cette prestesse et cette liberté de pinceau que tout naturellement les matériaux réclament. Bien qu'on dût ainsi négliger les menus détails, la vérité — du moins celle qui confine à l'imitation — ne manque pourtant pas ici. Certaine guirlande de pampres, notamment, est ma foi traitée avec assez de rouerie pour donner crédit, cette fois encore, à la fable des oiseaux qui s'y méprennent.

Mais puisqu'il s'agit des travaux d'un peuple si accompli, si nous signalons les richesses de son génie, il serait intéressant d'en noter du même coup les lacunes, bien que nous n'ayons que notre façon de voir actuelle pour clarté unique dans l'appréciation de ses défauts : peut-être alors admettra-t-on du moins qu'il soit nécessaire, avant de formuler un blâme sur ces œuvres, de les voir des yeux de sa tête, en se gardant surtout bien de s'en rapporter ni aux copies ni aux descriptions. Défectueuses en ce qui touche, soit à la perspective, soit au raccourci, soit à la façon d'ordonner et d'agencer les groupes, elles pourraient être considérées comme se rapportant à l'enfance de l'art, au même titre à peu près que les travaux de Cimabué ou de Giotto, n'était l'adresse des artistes à éluder ces difficultés mêmes, n'était la rare élégance de leur dessin empruntée aux sculpteurs. En hasardant de telles conclusions, conclusions que j'ose à peine émettre et qui certes auraient besoin d'indulgence, je n'ignore nullement la commune opinion qui dénonce ces morceaux comme des spécimens inférieurs de la peinture grecque ; mais c'est le progrès lui-même de l'art en général et non le mérite particulier de l'artiste que je dois considérer en ceci. Dans les temps modernes, la peinture a cessé d'être une surface plate : même en ne prenant nos exemples que dans les plus humbles productions de cet art, ses éléments essentiels, — indépendants de ceux de la sculpture, ou même contraires à eux, — sont le relief, la distance et la profondeur ; et si Titien, comme le proclame son épitaphe, peut être dit le rival de Zeuxis et d'Apelles, c'est avec de nouvelles forces que les inventions du temps où il vécut lui ont permis de paraître en champ clos.

La *chapelle Sixtine* étant pour la pensée un lieu de fréquente station, votre théorie de la conception historique qui relie les parties de cette œuvre grandiose me préoccupe bien souvent. Les compositions généalogiques des Lunettes sont toujours inexplicables comme vous les laissâtes, je pense. Mais je mentionnerai une observation qui peut-être n'a pas été faite et qui est relative aux huit tympans : c'est qu'ils offrent invariablement le même sujet, la Vierge, l'Enfant, saint Joseph, la *Nativité du Christ*. Comme ce fut là le grand objet prédit par les prophètes et les sibylles que ces compositions dominant, ne sont-elles pas mises là comme les *emblèmes* répétés de l'accomplissement de leurs prédications ?

A cause surtout de l'impression qu'il produisit sur Hilton et sur vous, impression si différente de l'effet subi par les voyageurs ordinaires, j'étais vraiment curieux de

1. Thomas Phillips, alors professeur à l'Académie royale, y préparait des lectures.

visiter le musée de Bologne; j'ai senti les choses absolument comme vous : ce n'est pas là la galerie qui peut plaire à un artiste. Comme tableaux se présentant à nous dans des conditions parfaites, c'est au contraire ce qu'en Italie j'ai vu de mieux : je pensai, quand je les vis, avoir sous les yeux le meilleur de nos propres œuvres de là-bas. En définitive, bien que cet art ne jaillisse pas d'une source originale, j'éprouve, je l'avoue, pour les qualités qui l'ont rendu populaire un haut respect néanmoins. La *visée intellectuelle* des artistes de cette école est plus élevée que celle de la plupart des maîtres de l'école que présentement j'explore. Quant aux morceaux que j'ai vus à Parme, ce sont ceux-là toutefois qui m'ont le plus complètement charmé.

C'est avec intérêt que j'ai lu vos remarques sur ce que vous vîtes à Gènes. Là, Rubens vous aura plus impressionné que le Guide dont la touche pesante nuit peut-être encore plus à ses ouvrages que la mauvaise distribution de son coloris. En vous attachant plutôt au sentiment naturel que vous avez de la couleur qu'à toute théorie préconçue, je m'assure à ce propos que vous sauriez mieux que personne, soit dans la trame même de la peinture, soit dans les rehauts de lumière, faire un emploi favorable du bleu. Le *Saint Pierre martyr* du Titien, la *Sainte Famille* du Corrège, le *Blue Boy* de Gainsborough, réalisent merveilleusement cet effet double; et j'ai vu sauf erreur, dans votre atelier, un certain *Blue Boy* conçu absolument dans le même, principe, bien qu'il ne soit qu'ébauché.

Présentez mes meilleurs hommages à mistriss Phillips, mon excellente amie. Tâchez aussi de m'écrire. Si vos occupations vous en empêchent, votre excellente dame, qui déjà une fois fut ma correspondante, ne pourrait-elle vous suppléer? Quand vous verrez Hilton, ne négligez pas, je vous prie, de me recommander à son souvenir et aussi de lui dire qu'ici le coloris est au moins aussi profond que mes présomptions m'avertissaient de le croire.

D. W.

A THOMAS PHILLIPS, ESQ., MEMBRE DE L'ACADÉMIE ROYALE.

Florence, 6 novembre 1826.

Mon cher monsieur,

J'ai reçu à Vienne une lettre de vous qui m'a été on ne peut plus agréable. Que de bonté à vous, dont le temps est si éminemment précieux, si utile à tant de personnes, d'en vouloir bien distraire à mon intention une toute petite part! Hélas! j'ai, moi, perdu la notion même de ce temps qui pour moi coule en vain....

Pour examiner ce que j'avais précédemment omis de voir, la chapelle de Giotto, j'ai passé deux jours à Padoue. Depuis Cimabuë il y a là un grand pas de fait, une grande avance de prise. Pour sûr, l'estime en laquelle vous tenez ce maître primitif ne le cède pas à la mienne. J'augure donc grandement et favorablement pour vous du thème que vous avez choisi. Vous aviez coutume de signaler la pente du talent de cet artiste qui de fait va au gracieux et à l'aimable : à ces qualités il ajoute la grandeur comme dans son cordon de prophètes et de saints. Moins heureux est-il dans les scènes de terreur. Son *Jugement dernier*, sa *Résurrection de Lazare* et plusieurs de ses figures dans le *chiaro-scuro* ne sont guère que hideux et grotesques. C'est dans l'ange et la Vierge de l'Annonciation, dans les deux anges au sépulcre et dans l'épousée des *Noces de Cana* qu'il devient excellent. Une chose surtout est remarquable en lui,

c'est que, dans ses plus heureuses rencontres, il finit par dépouiller sa sécheresse ordinaire et touche d'on ne peut plus près à la maturité des périodes subséquentes de l'art.

Il était intéressant pour moi de comparer l'art sorti de ses mains avec celui d'une période que jamais il n'avait vue, l'art dont les débris se trouvent exposés à Portici. Inférieur de beaucoup aux artistes grecs pour l'élégance et la liberté du dessin, en ce qui touche au raccourci, à la perspective et au clair-obscur, Giotto se trouve au moins leur égal. Il entend bien la *perspective linéaire* : les figures dans ses compositions diminuent à mesure qu'elles s'éloignent. Dans son tableau du *Christ parmi les Docteurs* elles sont placées de chaque côté dans un ordre décroissant ; et sa *Pietà*, dont souvent vous nous prôniez le *pathétique*, les groupe avec non moins de profondeur et de relief que le tableau du Titien sur le même sujet. Si l'on fait abstraction de ce que l'art d'Herculanum a pu emprunter à la sculpture, l'art du temps de Giotto semble juste recommencer où l'autre a fini.

Dans ce que vous admirez surtout en lui, c'est-à-dire le sentiment et l'expression, je pense que vous ne l'outrerez pas. Les traits de la face, en particulier les yeux, sont souvent chez lui dessinés avec une sèche minutie ; mais la vérité et le sérieux s'en dégagent ; la tête du Christ portant sa croix est *très-belle* comme expression. Combien j'aurais voulu faire, d'après ces grands travaux, quelques dessins pour vous ! Mais en cela mon impuissance continue et ne m'a point lâché de tout le temps pendant lequel je me suis livré à cet examen. Mécontent de moi-même malgré tout, j'écrivis une lettre datée de Bologne, au comte Cicognara, à Padoue, le priant de vouloir bien confier à un artiste que je connais le soin de faire un croquis de deux des sujets. Je vous les enverrai si je ne suis pas déçu dans mon attente. Comme il n'existe rien de gravé d'après ces compositions, tout de même il serait bon pour l'Académie d'en avoir quelques dessins. Sur l'importance du sentiment, nous sommes d'accord. C'est ainsi d'ailleurs qu'on peut s'attendre à le développer dans nos écoles. Il peut être goûté à tous les degrés de l'échelle du talent, et l'acquisition de ce goût n'a rien de laborieux. Combien de fois pourtant ce point, — le sentiment, l'expression, — est-il négligé par les artistes et la critique qui, voués avant tout à la pratique et à l'effet, oublient que ce ne sont là que de puissants auxiliaires ! Pour m'emparer de votre dire, il semble assez que ces gens soient prêts à troquer le printemps contre une boutique de parfumeur. Le système allemand, où l'étude des primitives écoles est exclusivement pratiquée, est tout juste aussi mauvais. Mais même en Allemagne le système allemand est contesté. Qu'il soit abandonné à des mains inférieures, et ses tentatives, comme je l'ai vu, n'aboutissent guère qu'à je ne sais quel style héraldique, à la fois tendu et plat.

J'ai trouvé à Vienne une population éminemment intéressante, déployant cette tenue et cette activité que l'on ne trouve que dans les capitales. On est là fort attentif à ce qui se fait en Angleterre. Lawrence d'ailleurs est le seul artiste qu'ils aient vu. Comme il y a laissé une impression favorable à la fois à notre art et à nos artistes, c'est une bonne fortune pour moi de n'arriver qu'après lui. J'ai fait connaissance avec quelques braves garçons, les uns artistes, les autres amateurs. Il y a à Vienne deux galeries particulières, outre la galerie impériale. Dans cette dernière, — je veux dire dans le palais du Belvédère, — se trouvent nombre de tableaux florentins. Mais, hélas ! l'œuvre du restaurateur a commencé et la question du *ton* et du *glacis*, — si souvent discutée par nous, — se trouve ici tranchée de la façon la plus nette par un récurage

sans scrupule et sans merci. Cela a donné à ces tableaux beaucoup de ce pimpant, de cette crudité qui sont l'apanage exclusif des estampes imprimées en couleur, anéanti toute distinction entre les diverses toiles et rendu Bronzino presque aussi riche que Fra Bartolomeo. Parmi les cadres de ce dernier peintre se trouve la *Présentation au temple*, cette belle composition si connue par la gravure. Des dangers de la présente opération celle-ci est sortie froide et pauvre, ce qui est juste l'inverse des Fra Bartolomeos du palais Pitti. A coup sûr, voilà qui est triste. Je viens de voir un brave cœur, Bartolini : je m'empresse de vous dire qu'il m'a demandé de vos nouvelles, et de celles de Flaxman, et de celles aussi de Chantrey.

Présentez, je vous prie, mes meilleurs compliments à votre aimable et excellente dame, ma digne amie et compatriote. J'espère que cette lettre-ci vous aura trouvés tous en bonne santé. Je regrette tant de ne pouvoir assister à votre première lecture dans la Grand'salle, ou à quelque séance préparatoire en petit comité chez vous ! Mais nous en aurons le bruit. Quand le cœur vous en dit, prenez vite une plume et m'écrivez : nous autres, gens d'Italie, vous savez bien ce qui nous intéresse.

Avec une haute estime, etc.

D. W.

JACQUES DESROSNIERS.



L'ALBUM BOETZEL

SALON DE 1869¹



es Salons illustrés, c'est-à-dire reproduisant les œuvres les plus remarquables ou les plus remarquées d'une exposition, datent, ainsi que nous l'allons montrer, de bien plus loin qu'on ne le pense. Le XVIII^e siècle les a connus. Malheureusement il ne les a pas pratiqués sur une large échelle. C'est surtout à partir du commencement de l'empire, c'est-à-dire de la période la plus glaciaire qu'ait traversée l'école française, que nous avons des critiques ornées de gravures nombreuses. Quel malheur que les Saint-Aubin n'aient pas songé à reporter sur le cuivre les croquis exquis dont ils chargeaient les marges de leurs livrets ! Gabriel a gravé la vue de l'escalier du Louvre pendant l'Exposition de 1763. Mais on n'y peut reconnaître aucune toile. C'est surtout l'allure pittoresque de la foule et de l'endroit qui l'a frappé et qu'il a cherché à rendre.

En réalité le crayon, même inhabile, lorsqu'il s'agit, non pas d'esthétique, mais de la simple délinéation d'une scène, d'un paysage, d'une architecture, est infiniment supérieur à la plume la plus experte. Théophile Gautier est vaincu par Épinal. Que de toiles de Chardin décrites par Diderot sont aujourd'hui méconnaissables ! J'en ai su quelque chose lorsque j'ai lu et relu, annoté et commenté toutes les critiques des Salons du XVIII^e siècle, pour rédiger le catalogue des *Collections d'amateurs* exposées en 1861 au boulevard des Italiens.

A ce moment j'avais commencé une collection de tous les morceaux,

1. *Album Boetzel. Le Salon de 1869. Exposition des Beaux-Arts.* Paris, librairie de V^e Berger-Levrault et fils, rue des Beaux-Arts.



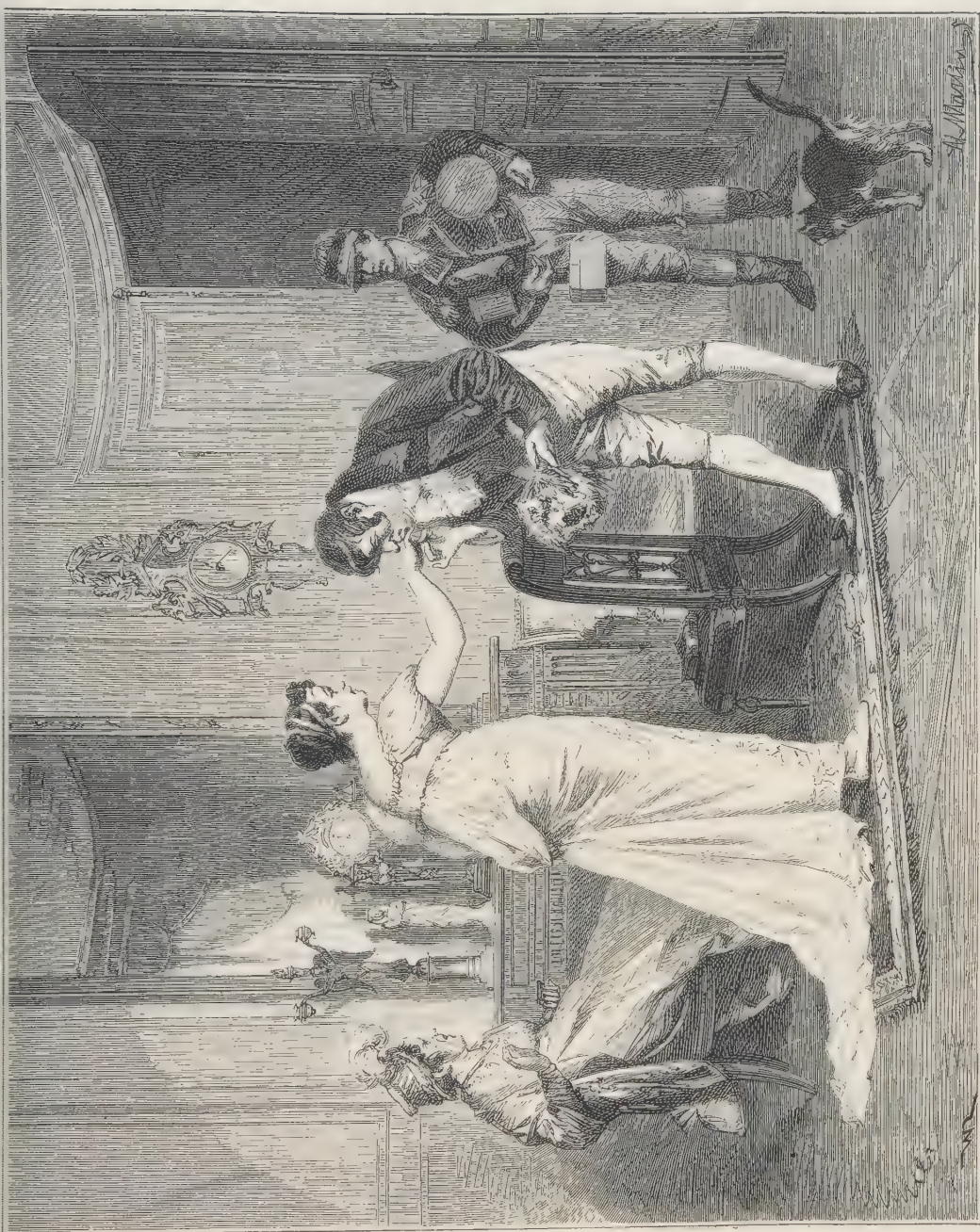
LE PRINTEMPS, D'APRÈS M. HEILBUTH. (Salon de 1873.)

bons ou mauvais, gravés à l'occasion d'un Salon. J'en ai réuni quelques milliers, n'étant parti que de ce siècle-ci. Pour un particulier, la tâche est difficile. Lorsque l'on a dépouillé les publications illustrées, on entre dans la série des gravures, dont le prix n'est plus guère abordable. Mais cette ébauche de collection pourrait facilement être continuée au Cabinet des estampes. Il y a là une masse considérable de doubles ou de triples qui attendent en lots une destination précise. On formerait des volumes qui formuleraient aux yeux, avec bien plus de rapidité qu'un livret ne le dit à la mémoire, l'état de l'école à un moment déterminé. Ils diraient quels maîtres existaient encore et faisaient acte de publicité à tel moment; quel était l'état de l'opinion par le choix des sujets représentés et le succès de certains tableaux, accusé par le nombre des reproductions. On y verrait aussi les œuvres refusées par les jurys. De 1830 à 1840, par exemple, *l'Artiste* ouvrit très-généreusement ses livraisons à la protestation contre les rigueurs de l'Institut, seul et unique juge. Les caricatures fournissent aussi des documents nombreux et précieux. Elles signalent souvent des œuvres qui, sans elles, ne seraient sorties du néant que pour essuyer une bordée de rires et rentrer dans l'oubli.



Le plus reculé de ces Salons illustrés — le premier peut-être — a pour titre : *Malborough au Salon du Louvre, première édition, contenant Discours préliminaires, Chansons, Anecdotes, Querelles, Avis, Critiques, Lettre à M^{lle} Julie, Changement de têtes, etc., etc., etc., ouvrage enrichi de gravures en taille-douce. A Paris, aux dépens de l'Académie royale de peinture et de sculpture, et se trouve au Louvre, aux quais de Gèvres et des Augustins, au palais Marchand, aux faubourgs comme à la ville, à Amsterdam, à Constantinople, à Londres, à Rome, et enfin par toute la terre. MDCCLXXXIII.* Le texte, très-mordant, est dans le style de Vadé. Il y a un supplément en vers de la foire. C'est l'œuvre en collaboration de quelque rapin gouailleur et d'un petit homme de lettres¹. Il y a — au moins dans l'exemplaire que je possède — il y a sept eaux-fortes griffonnées dans le goût de celles qui ornent la pre-

1. M. Anatole de Montaiglon, dans son *Livret de l'Exposition de 1673, dans la cour du Palais-Royal, réimprimé avec des notes*, donne ce nom, Beffroy de Reigny. Il reproduit aussi cette note puisée dans la *Réponse aux critiques du Salon de 1783* : « Mais quand un Vivien de la Grifonardière aura l'impudence d'entrer en lice sous le nom de Malborough... »



BIENVENU QUI APORTE, D'APRÈS M. WORMS. (Salon de 1869.)

mière édition du *Diable amoureux*, de Cazotte. La maladresse de la pointe y est évidemment affectée. Les principaux tableaux sont : *l'Éducation d'Achille*, par Regnault, qui alors ignorait son véritable nom de famille et signait Renaut. Le caricaturiste a représenté le jeune Achille avec une jambe trop courte et le centaure Chiron se grattant la tête ; — puis, un *Henri IV pardonnant à Sully dans une allée de Fontainebleau*, travesti en allusion fort obscène ; — une *Résurrection du Christ*, de Suvée, avec ce titre : « Machine aérostatique ». En effet, la figure du Christ est remplacée par un ballon qui s'élève dans les airs. — « Le Tombeau de Malborough », c'est la *Douleur d'Andromaque*, de David. — Une *Clo-rinde* arrive chez des bergers dont la tête est fichée au bout d'un bâton.

Mais ce qui donne à ce singulier Salon une allure encore plus moderne et prouve que nous n'avons rien inventé, pas même le coloriage, c'est qu'un paysage à figures est colorié uniformément en vert clair et qu'on lit au-dessous ces deux vers, méchamment mis sur le compte de l'abbé Delille :

Examinez l'emploi de ces différents verts,
Brillants ou sans éclat, plus foncés ou plus clairs.

De 1783 — en ne me servant, bien entendu, que de la série des Salons que je possède dans ma propre bibliothèque — je saute à 1801, en signalant simplement les deux grandes vues d'ensemble des Salons de 1785 à 1787, par Martini. La *Lettre d'un Danois à son ami sur la situation des beaux-arts en France*, de Brunn Neergaard, est ornée d'une sévère et charmante eau-forte de B. Roger, d'après le dessin de Prud'hon, le *Triomphe du premier Consul*.

Le *Pausanias français, ou Description du Salon de 1806*, publié par un observateur impartial (Chaussard), inaugure la série de ces eaux-fortes au trait, sans vigueur, sans effet, sans aucune ressemblance d'aspect avec les originaux. On professait alors — et on le professait naguère encore — qu'une forme vivante pouvait être circonscrite dans un contour métallique, sec, uniforme. De là l'insupportable monotonie de ces traits qui induisent à confondre un Rubens avec un Pérugin, un Bergeret avec un David. C'est sur ce plan que furent édifiées les *Annales du musée de Landon*. Eh bien, si nulles que soient ces sèches vignettes, elles servent aujourd'hui bien autrement que les textes qui les accompagnent.

Il en est de même pour le livre de Miel, *Essai sur les Beaux-Arts* (Salon de 1816).

Dans l'*Annuaire de l'école de peinture, ou Lettre sur le Salon de 1819*, par M. Kératry, les vignettes au burin sont modelées. Pour être précis,



LES MAUVAISES HERBES, D'APRÈS M. BRETON. (Salon de 1899.)

ce sont « cinq estampes en taille-douce d'après les tableaux de MM. Girodet, Hersent, Picot, H. Vernet, Watelet, et sur les dessins fournis par les mêmes auteurs ». Ce dernier point est à noter. Il y a un progrès. A un dessinateur banal, fruit sec d'un atelier académique, se substitue le peintre qui fait lui-même un croquis ou une réduction de sa propre composition. La garantie est tout autre.

A ce moment aussi paraissait la lithographie, qui allait fournir à tous les artistes un moyen prompt, facile, agréable de multiplier à l'infini les croquis ou les dessins.

Le *Salon de mil huit cent vingt-deux, ou Collection des articles insérés au Constitutionnel sur l'Exposition de cette année*, par M. A. Thiers, est le premier Salon que je connaisse orné de lithographies. L'éditeur avait eu soin de l'indiquer sur le titre : « orné de cinq lithographies, représentant *Corinne au cap Misène* et divers tableaux choisis dans chaque genre. » Les quatre autres étaient de Vigneron, Duval Le Camus, Forbin et Watelet.

Chauvin (Salon de 1824) en eut aussi. Mais c'est à M. A. Jal, qui avait noué avec tous les artistes jeunes et hardis d'amicales relations, qu'il appartenait de perfectionner cette donnée. Dans son *Artiste et le Philosophe*, entretiens critiques sur le Salon de 1824, on rencontre des croquis originaux de L. Cogniet, Picot, Eugène Lami, Paul de la Roche, etc., qui doivent rendre ce volume désirable aux collectionneurs. Le Salon suivant (1827), qui parut sous ce titre : *Esquisses, croquis, pochades*, est orné d'une charge amusante par M. Henri Monnier. Elle est coloriée.

Les *Artistes contemporains* (1831-1833), de M. Charles Lenormant, inaugurent les séries d'eaux-fortes originales. Il y en a, dans ces deux volumes, de Delacroix, des Johannot, d'Ary Scheffer, d'Amaury-Duval, d'Henriquel-Dupont, d'Étex, de Feuchères, de Rude, etc. Malheureusement ces eaux-fortes ne sont pas mises à l'effet. — A peine le sont-elles un peu plus dans la rare et précieuse publication d'Alexandre Decamps, le *Salon de 1834*. Les peintres de la génération romantique avaient été séduits par la lithographie, dont le procédé est plus prompt et plus vite appréciable. Ils ne cherchèrent guère, sauf Paul Huet, à mettre sur le cuivre autre chose que des traits plus ou moins massés. Cela est visible dans la fine eau-forte des *Anes sous le toit*, de Decamps, dont le cuivre, mordu par le moindre aquafortiste moderne, eût donné un superbe effet de lumière.

De ce moment aussi date la renaissance du bois. Le *Salon de 1831*, par Gustave Planche, en contient d'exquis et de superbes signés Eugène Delacroix, Paul Huet, Johannot, Isabey, Antonin Moine, Barye, Boulanger, Devéria, etc.



HÉBÉ ENDORMIE,
d'après M. Carrier-Belleuse. (Salon de 1869.)

Le Salon de 1833, par Galbaccio et Laviron, est orné de douze vignettes soit à l'eau-forte, soit en lithographie, au trait mais ressentie dans les noirs et dans les intentions de force, par les Johannot et M. Gigoux. On peut même dire que dans cette publication M. Gigoux, qui était encore fort jeune, a fixé le vrai caractère de l'illustration moderne. Depuis, on n'a fait que modifier, altérer ou exagérer son système. M. Gigoux avait marqué du premier coup jusqu'où doit aller le croquis, et le ton qu'il doit atteindre lorsqu'il est destiné à marcher de conserve avec un texte typographique.

Pendant la suite du règne de Louis Philippe, ce beau mouvement se calma, et je ne rencontre plus qu'une eau-forte de Jeanron, d'après un paysage de Th. Rousseau, en tête du Salon de 1844, par Th. Thoré. Les tableaux exécutés par les académistes n'excitaient pas très-vivement l'enthousiasme du public. Au contraire, ceux des romantiques étaient trop contestés, trop poursuivis pour qu'un éditeur se risquât à faire illustrer un Salon. D'ailleurs il y eut peu de Salons paraissant isolés ou en tirage à part des revues ou des journaux. Le journal *l'Artiste* monopolisait les reproductions soit lithographiées, soit gravées.

Après la révolution de Février, ce fut tout autre chose. Deux camps, unis du reste contre la bastille académique, se formèrent : celui des enthousiastes et celui des irrespectueux. On osa confesser les sympathies, on osa s'approcher des idoles et contrôler si elles étaient en bois ou en or, en carton-pierre ou en marbre.

Les journaux illustrés commencèrent à donner en plus grand nombre les tableaux remarquables. Les caricaturistes se mirent de la partie. M. Cham publia dans le *Charivari* ces séries de bouffonneries d'un genre de gaieté tout à fait à part et qui semblent jaillir d'un cerveau à l'envers. M. Bertall, très-amer et très-sec, mit le doigt avec un bon sens haïssable et bourgeois sur les exagérations des maîtres et enseigna à la foule à les mépriser. M. Nadar, au contraire, puisa dans les Salons des cocasseries d'atelier auxquelles manque l'art, mais qui n'insultent jamais le talent. Les Salons de ces quelques années sont très-amusants.

Ceux de l'Empire le sont moins. Cependant la mode d'imiter en charge le coloris général des tableaux persista, et nous pûmes recueillir ainsi de doubles renseignements.

Le temps modifie si singulièrement le ton des tableaux, que les générations qui suivent ne peuvent se douter de ce qu'ils étaient au moment de leur apparition. Qui peut espérer que les Corot conserveront leur ton gris ou vert tendre de brouillard du matin et de bourgeon naissant ? Quand le *Massacre de Scio* sortit de l'atelier d'Eugène Delacroix, Ary



APRÈS LA PLUIE, D'APRÈS M. SCHENCK. (Salon de 1859.)

Scheffer disait que la tonalité générale en était lilas ! Il est donc important de connaître, même à l'état de charge, la coloration dominante d'une œuvre telle que l'avait conçue un maître.



En 1865, la *Gazette* publie sous ce titre : *le Salon*, cinquante tableaux et sculptures dessinés par les artistes exposants, gravés par M. Boetzel. C'était un pastiche, coûteux et moins pratique, de l'idée que j'avais, l'année précédente, donnée à M. Gustave Bourdin du *Figaro* et qu'il avait mise en pratique, avec un succès considérable, sous ce titre : *l'Autographe au Salon*. Le principe était celui-ci : que les artistes doivent donner eux-mêmes le croquis de leur tableau, et que ce croquis doit être traduit en fac-simile aussi littéral que possible. Le *Salon* de M. Boetzel était un des meilleurs spécimens de la gravure délicate et cherchée.

Celui que M. Boetzel publie aujourd'hui n'est point inférieur au premier. S'il a moins d'unité d'aspect, c'est que M. Boetzel a appelé à son aide, pour pouvoir paraître à temps, une pléiade de graveurs. Il est bien entendu qu'il n'a frappé qu'aux bonnes portes. Voici du reste les noms des artistes qui lui ont prêté leur burin : MM. Bertrand, F. Boetzel, M^{lle} Hélène Boetzel, Hildebrandt, Joliet, Jonnard, Langeval, Laplante, Martin, Midderigh, Noël, Paillard, Perrichon, Prunaire, Thomas, Tropsch et Yon.

Les dessins, ayant été presque tous mis sur bois par les artistes eux-mêmes, ont conservé cet aspect vif et coloré que donne seule la touche du maître. Quelques-uns, *le Printemps*, de Heilbuth, par Joliet, *Avant la pluie*, de Appian, par Perrichon, la *Divina Tragædia*, croquis de Feyen-Perrin, d'après Chenavard, par Bertrand, *Après la pluie*, d'après Schenck, par M^{lle} Hélène Boetzel, la *Peste à Rome*, de Delaunay, par Martin, *le Puits de mon charcutier*, de Servin, par Paillard, le *Mariage en Alsace*, de Brion, par Yon, redisent avec une surprenante justesse toutes les qualités ou les intentions des croquis originaux.

Aux noms de peintres que je viens de citer, il faut ajouter ceux-ci : E. Dubufe, J. Worms, M. Lalanne, E. Feyen, J. Breton, G. Doré, K. Schloesser, A. Appian, J. Veyrassat, E. Frère, E. Gransire, de Neuville, L. Dauvergne, les deux Daubigny, E. Lévy, E. Weber, H. Fauvel, Schutzenberger, C. Duran, H. Hanotepu, E. Fromentin, Lansyer, Zama-

cois, Bracquemond, Jundt, Brown, Brion, Harpignies, Gérôme, Chenu, Guillaumet, Bonnat.

Il y a, parmi les sculpteurs, MM. Bartholdi, Carrier-Belleuse, Le Bourg, Clère, Falguière et Étex.

Le tirage a été exécuté à Strasbourg par l'imprimeur V^e Berger-Levrault. Il est fin, brillant et égal.

On voit par les noms que nous relevons, et par ceux qui sont absents, que M. Boetzel n'a pas prétendu représenter d'une façon complète le Salon de 1869. Cette tâche serait d'ailleurs impraticable. Tantôt les artistes ne savent point dessiner sur bois, n'osent pas se risquer ou font les grands personnages inabordables. Tantôt les photographies arrivent trop tard. Tantôt elles n'arrivent pas du tout, parce qu'un éditeur s'oppose à une pauvre petite reproduction sur bois, ou qu'un possesseur farouche veille sur son trésor. M. Boetzel a dû se donner beaucoup de mal pour arriver à ce résultat, et le résultat est curieux parce qu'il nous livre les tendances d'un groupe d'artistes jeunes et très-actifs. La plupart ont été médaillés. Un d'entre eux, M. Bonnat, a conquis la médaille d'honneur.

Le succès de l'Album Boetzel est assuré. Les quelques gravures que nous avons choisies pour exemple et pour expliquer ces pages donneront, nous l'espérons, à nos lecteurs l'envie de posséder ce remarquable recueil. Ils y retrouveront d'ailleurs une bonne partie des tableaux ou des sculptures dont M. Paul Mantz avait parlé dans ses articles sur le Salon.

Je ne pense pas que la surintendance des Beaux-Arts ait souscrit pour beaucoup d'exemplaires. Tout ce qui est art vivant, effort contemporain, marche indépendante, ne la touche et ne l'émeut guère. Mais les artistes se sont intéressés à cette œuvre, qui coûte de mise en train et d'exécution beaucoup de diplomatie, de soin, d'argent et de temps. Ils comptent que l'an prochain il y aura un nouvel Album Boetzel, et nous y comptons aussi, parce que les travailleurs y puisent d'utiles matériaux, et que les gens du monde y gagnent un livre superbe à feuilleter.

PHILIPPE BURTY.



LES GROUPES DU NOUVEL OPÉRA



L'OPÉRA est, parmi les édifices du nouveau Paris, celui dont on a le plus médité; mais, s'il a ses détracteurs, il a aussi ses enthousiastes, et chaque fois que l'immense monument montre une partie nouvelle de sa décoration, les discussions recommencent. Tant que l'édifice ne sera pas complètement terminé, les opinions émises manqueront de base : telle surface qui paraît aujourd'hui trop surchargée s'harmonisera dans l'ensemble, quand les autres parties seront achevées. Il est donc difficile de juger complètement de l'effet décoratif des groupes et des statues qu'on vient de découvrir sur la façade. D'abord la blancheur de ces marbres, qui n'ont pas encore subi l'action du temps, exagère leur importance comme coloration et les empêche de se relier complètement avec le reste. Ensuite on ne voit ces statues que par-dessus les planches qui entourent le monument et masquent le large escalier destiné à servir de transition entre le sol et l'édifice.

La décoration du bas comprend quatre groupes se détachant en ronde-bosse sur les pieds-droits des arcades. Les deux qu'on voit à sa gauche sont *la Poésie lyrique*, par M. Jouffroy, et *la Musique*, par M. Guillaume; à droite on voit *la Danse*, par M. Carpeaux, et *le Drame lyrique*, par M. Perraud. Ces groupes sont reliés par des statues isolées qui décorent le centre de l'édifice.

Dans cet ensemble décoratif, les sculpteurs, à l'exception de M. Carpeaux, paraissent s'être surtout préoccupés de l'accord qui résulterait de leur travail avec les grandes lignes architecturales. M. Carpeaux, au contraire, s'en est affranchi absolument et a traité son groupe comme une œuvre isolée, ayant une existence propre, et non comme une décoration subordonnée au monument qu'elle est chargée de faire valoir.

Hâtons-nous d'ajouter que les qualités personnelles du sculpteur se montrent ici dans toute leur force. Mais le monument de M. Garnier souffre assurément dans l'unité de sa façade, dont la décoration perd sa symétrie, car le groupe de M. Carpeaux diffère des autres, non-seulement par la tournure et le style, mais encore par la dimension et même par l'espace qu'il occupe. Les figures rompent les lignes architecturales et dépassent les limites imposées par la construction. Cet inconvénient est d'autant plus grave que, comme le groupe voisin qui fait le coin se trouve beaucoup plus mince, la pondération du monument disparaît. Le pied-droit placé à l'angle paraît trop grêle, et nuit à la solidité apparente de l'édifice.

La Poésie lyrique de M. Jouffroy est une femme aux ailes déployées accompagnée de chaque côté d'une autre figure; elle forme ainsi le centre d'un groupe qui se relie à la muraille par des accessoires peut-être un peu trop multipliés. Il eût été préférable pour le monument, et même pour le groupe, que la silhouette se détachât d'une façon plus nette sur le mur. Il y a certaines parties, notamment les têtes, où les branches de laurier, qui servent d'accompagnement, jettent de la confusion, en multipliant les détails là où une ligne grave et simple eût été nécessaire. Le galbe a d'ailleurs de la souplesse, et les figures qui accompagnent *la Poésie* sont d'une grande élégance. Les draperies forment des plis gracieux et font bien valoir la forme, qui pourtant gagnerait à être montrée nue dans quelques parties.

On se rappelle le succès qu'obtint la *Jeune fille confiant son secret à Vénus*, de M. Jouffroy; le point de départ de M. Guillaume, *le Tombeau des Gracques*, indiquait un tempérament d'artiste absolument différent. Les deux groupes que nous voyons à l'Opéra montrent que ces deux sculpteurs ont grandi en suivant chacun sa tendance native. Le groupe de M. Guillaume, *la Musique*, est un ouvrage robuste, et on est frappé tout d'abord par son aspect monumental. Les figures sont graves, sans roideur. Leurs mouvements ne cherchent pas les ondulations gracieuses, mais elles se campent fièrement devant l'édifice auquel elles sont adossées.

Apollon, placé au milieu du groupe, dirige l'harmonie universelle et préside à l'inspiration musicale. Deux Muses l'accompagnent : l'une souffle dans la double flûte, l'autre, en cherchant ses accords sur un violon archaïque, tourne la tête vers le dieu qui dicte la mélodie. Il était impossible d'exprimer d'une façon plus heureuse l'obéissance de l'exécution musicale. M. Guillaume a tempéré la gravité un peu austère du groupe en plaçant en bas deux petits génies dont le mouvement gracieux

vient rompre la ligne impérieuse des figures principales sans nuire à leur rigidité architectonique. Tout cet ensemble présente une grande silhouette et montre un artiste qui s'est nourri des traditions de l'antiquité.

Nous n'en dirons pas autant de *la Danse*, de M. Carpeaux, qui s'éloigne complètement de l'antiquité, pour se rapprocher, par l'exécution du moins, de Bernin, de Puget et des sculpteurs du ^{xvii}^e siècle, mais qui par la composition est absolument sans précédents. Le groupe de M. Carpeaux est-il le meilleur ou le plus mauvais? A-t-il écrasé ses rivaux, ou a-t-il fait un hors-d'œuvre qu'il faudra enlever un jour ou l'autre? Dans tous les cas, il a réussi à secouer l'opinion publique, car il n'est pas possible de demeurer indifférent. Aussi, quand on arrive place de l'Opéra, on voit tout le monde qui se porte du même côté, et si, du plus loin qu'on l'aperçoit, son groupe ne s'affirmait pas par son étrangeté, il suffirait de suivre la foule pour le reconnaître. Quand on l'examine, l'admiration s'impose et n'a pas besoin de commentaires, mais pour le critiquer comme il le mérite il faudrait avoir la plume de M. Veuillot. Ce groupe, qui est censé figurer la danse, représente une kermesse déshabillée.

Dans le vase Borghèse et dans d'innombrables compositions bachiques on voit des mouvements de danse très-accentués, mais toujours rythmés. La danse est un ensemble de gestes réglés par la musique. Là où il n'y a pas de cadence, il peut y avoir du mouvement, mais rien de plus. Les femmes de M. Carpeaux se trémoussent et ne dansent pas, car elles ne connaissent pas la mesure et leurs gestes n'expriment aucun accord. Est-ce le délire d'une bacchanale? L'artiste aurait-il voulu exprimer, non la danse, mais l'origine de la danse, montrer des femmes primitives et sauvages, des natures hennissantes qui, dans leur folle ivresse, font retentir les bois de leurs cris, et, dans la plénitude d'une vie qui ne connaît pas encore la pensée, se livrent avec frénésie aux transports de leurs mouvements désordonnés? Eh bien non! Ce sont des natures vulgaires, mais qui n'ont rien de sauvage. Elles ne font pas songer aux forêts, mais elles sentent la sueur. Louis XIV se serait bouché le nez devant ce groupe. Elles sont vivantes, et, à quelque point de vue qu'on les considère, il faut reconnaître qu'une main puissante a passé là. Ce que Courbet a rêvé dans la peinture, M. Carpeaux le réalise dans la sculpture : son marbre s'est fait chair. Il a traduit tous les frémissements de la vie, toutes les réalités de la forme, toutes les moiteurs de l'épiderme. Comme Pygmalion, dans l'antiquité, il a animé sa statue ; seulement, s'il en est amoureux, il a un singulier goût.

Les figures de M. Carpeaux n'expriment ni la passion ni la galanterie.

Elles n'ont ni la grâce enivrante des femmes de Coustou, ni la séduction provoquante des femmes de Boucher ou de Clodion, elles n'ont même pas la fraîcheur de la jeunesse. Elles ressemblent à tout ce qu'on ne regarde pas, et quand elles seront rhabillées, et que vous les retrouverez dans la rue avec leur panier sous le bras et leurs gros souliers aux pieds, vous ne vous rappellerez pas les avoir vues à l'Opéra. En attendant, n'approchez pas trop de ces femmes haletantes, car leurs mouvements désordonnés vous entraîneraient; ne posez pas le doigt sur cette pierre vivante, car il y laisserait son empreinte.

Ce paquet de femmes nues dont la chair palpite est en somme d'un aspect désagréable. L'antiquité a représenté la nudité dans Vénus qui sort du sein des eaux; mais c'est une figure isolée, et, à part le groupe des trois Grâces, qui est absolument symétrique et architectural, je ne crois pas que l'art grec ait jamais associé plusieurs femmes entièrement nues: la forme humaine est toujours accompagnée, au moins dans certaines parties, par les plis de la draperie qui rompent les contours en les faisant valoir. Ce n'est pas pour obéir à un sentiment de pudeur que les Grecs agissaient de la sorte, car le nu apparaît souvent tout entier dans leurs figures bachiques; mais, étant accompagnés de draperies, les angles occasionnés par les mouvements violents perdent leur dureté, et l'harmonie plastique de l'ensemble est rétablie par les lignes plus onduleuses et plus tranquilles déterminées par les plis. La noble antiquité est bien loin de M. Carpeaux, qui semble tourner le dos aux traditions qu'elle a laissées. Aussi ne peut-on dire de son groupe qu'il appartient au grand art, mais il est impossible de méconnaître qu'il est l'œuvre d'un grand artiste.

Le groupe du *Drame lyrique*, par M. Perraud, occupe l'angle du monument. Au premier abord ce groupe paraît d'une froideur glaciale, mais cette froideur est due surtout au voisinage du groupe de M. Carpeaux qui présente exactement les qualités et les défauts opposés. Ces deux statues sont l'antipode l'un de l'autre, et leurs ouvrages se nuisent beaucoup réciproquement quand on les voit rapprochés. Soyez sûr que la désinvolture de M. Carpeaux serait bien moins choquante si la rigidité classique de son voisin ne faisait pas ressortir ce qu'il y a d'excessif dans sa liberté. M. Perraud est un des plus consciencieux parmi nos sculpteurs, mais c'est l'homme de la statue isolée, l'artiste épris du morceau. Il n'a pas dans son talent ce feu intérieur, cette passion qui faisait dire à Puget: « le marbre tremble devant moi, tant grosse que soit la pièce. » Le sujet qu'il avait à traiter appelait une exécution chaleureuse qui donnât une sorte de probabilité aux émotions fortes qui doivent résulter du

drame. Sa composition est conçue dans un mode sinistre que le ciseau ne justifie pas assez.

Le Drame lyrique est représenté sous la figure d'une femme échevelée, qui bondit sur un cadavre. Ses bras levés s'agitent en tenant une torche et une hache. A ses côtés sont un homme portant une épée, et une femme tenant le miroir de l'horreur. Une pareille conception demandait à être exécutée d'une manière fiévreuse et passionnée, c'est le contraire qui a lieu. M. Perraud est un classique nourri de l'antiquité : il a eu peur de tomber dans la grimace et la laideur. Il s'est souvenu que dans l'art grec l'expression ne va jamais jusqu'à la contraction des traits. Mais alors la composition ne s'explique plus, car jamais l'art grec n'aurait montré une furie piétinant un cadavre; c'est là une idée de 1830. Lorsque M. Perraud a conçu son groupe, il a cherché à se monter l'imagination dans un sens qui n'était pas conforme à son tempérament. Mais les lenteurs de l'exécution l'ont ramené malgré lui à ses aptitudes, et il a exécuté sa lugubre composition avec le calme et la tranquillité inhérents à sa nature d'artiste. Cet antagonisme ne pouvait manquer de produire un effet fâcheux, d'autant plus que le travail frémissant du groupe voisin fait paraître le sien petit et sec.

Les statues isolées, qui séparent les groupes dont nous venons de parler, paraissent au premier abord un peu grêles pour l'espace qu'elles occupent : mais la faute ne doit pas en être imputée seulement aux sculpteurs. M. Garnier leur a assigné une place au-dessous de médaillons de grandeur colossale, qui sont encadrés par une guirlande. La disproportion qui existe entre les têtes des médaillons et celles des statues placées dessous est nécessairement au détriment de ces dernières qui, bien qu'elles soient de grandeur naturelle, semblent des statuettes. Ce défaut est particulièrement choquant dans *l'Idylle* de M. Aizelin, charmante statue, dont l'art industriel s'emparera très-certainement pour en faire des réductions, mais qui, justement parce qu'elle est conçue dans un style aimable plutôt que monumental, semble comme écrasée par l'énorme guirlande qui entoure le médaillon placé au-dessus d'elle. La statue de M. Chapu, *la Déclamation*, résiste mieux, et elle est d'ailleurs conçue d'une manière bien conforme à son rôle. Mais ce rôle a quelque chose d'artificiel qui exclut la naïveté aussi bien que la passion : car elle cherche à traduire une pensée qui n'est pas la sienne. Sous ce rapport, la statue de M. Chapu exprime bien l'effort et le zèle; on ne saurait reprocher à *la Déclamation* d'avoir l'air déclamatoire.

M. Dubois a une prédilection pour l'école florentine. *Le Chant* est une gracieuse jeune fille, et rappelle par sa physionomie ces anges qui

dans les tableaux primitifs réjouissent le paradis de leurs accords. Il est fâcheux seulement que la draperie manque un peu d'élégance. C'est un reproche du même genre que nous adresserons à M. Falguière, dont *l'Élégie* serait d'une excellente tournure, si un paquet de plis assez disgracieux, placé au milieu de la poitrine, ne venait donner de la lourdeur à la figure.

Dans leur ensemble les statues nouvellement placées à l'Opéra sont d'un bon effet, mais, pour en juger complètement, il faut attendre qu'elles soient reliées à l'édifice par la décoration du bas qui, n'étant pas achevée, présente encore à l'œil des incohérences. Mais quand on aura découvert les statues de MM. Millet, Gumery, etc., qui vont couronner l'édifice, et quelques autres ouvrages dans l'intérieur ou sur les côtés, la façade de l'Opéra offrira un intéressant spécimen de la sculpture à notre époque.

RENÉ MÉNARD.



L'ACADÉMIE DE FRANCE A ROME

D'APRÈS LA CORRESPONDANCE DE SES DIRECTEURS

(1666-1792¹).

SUITE DES LETTRES DE WLEUGHELS.

20 mars 1732.

J'ai trouvé un trésor : c'est une petite statue, découverte depuis peu dans la vigne Justiniani, qui joue avec des osselets. En ce temps-là, c'étoit des espèces de dés, car ils étoient marqués; c'étoit un jeu où il falloit païer sur-le-champ. On trouve dans un ancien auteur qu'Auguste envoya des sommes considérables à Julie, qui aimoit ce jeu là, pour y jouer : c'est donc une Julie jeune que cette statue, ce qu'on reconnoît à une médaille qu'on en a, qui lui ressemble, dont le revers a quatre de ces osselets avec ces paroles : *Qui ludit arram det quod satisfecit*. Cette statue, qui est très belle, est d'autant plus curieuse qu'on ne trouve point de statue de cette Julie, et peu de médailles. Ainsi je crois avoir fait un achat distingué pour M. le cardinal de Polignac, qui aime les belles choses : celle-cy brillera avec justice entre celles qu'il emporte. Dans le moment que j'écris ceci à V. G., Son Éminence ne sçait pas encore que je lui aye fait cette acquisition; mais il faut ici brusquer l'occasion lorsqu'on trouve quelque chose de véritablement beau, car sans cela on ne tient rien, et je l'ai, pour ainsi dire, arrachée des mains des Anglois pour faire plaisir au cardinal et pour enrichir la France...

Je fais mouler la petite figure dont je viens de parler à V. G. Elle part la semaine qui vient, sans quoy j'en aurois demandé avant la permission. Mais il seroit fâcheux, en privant Rome d'un si beau morceau,

1. Voir les livraisons des 4^{er} février, 4^{er} avril, 4^{er} mai, 4^{er} juillet et 4^{er} août 1869.

d'en priver aussi notre Académie, qui en vérité n'a guère rien de plus beau, quoiqu'elle ait les plus belles antiques de Rome.

40 avril 1732.

Comme V. G., dans quelques-unes de ses lettres, m'ordonne de lui parler comme à un confesseur, je lui dirai qu'elle peut se ressouvenir que je lui dis, lui faisant un détail véritable de tous les pensionnaires, que Charles Vanloo avoit peu ou point d'esprit. Ce pauvre garçon s'est amouraché d'une certaine veuve de la lie du peuple; il la vouloit si bien épouser, que cela se devoit faire aujourd'hui, le mercredi saint, tant les choses étoient pressées, à ce qu'il s'imaginait; si bien qu'il avoit eu, à ce qu'on m'a assuré, toutes les permissions de l'Inquisition, non-seulement pour se marier le carême, mais encore la semaine sainte. C'étoient les femmes qui avoient ainsi aplani toutes les voyes. Mais, avec quelque argent que je lui donnai hier, il est parti pour Florence. Je n'ai pas osé lui donner la gratification accoutumée, à cause qu'il s'est échappé; ainsi j'espère que pour cet accident il ne tombera pas dans la disgrâce de V. G. Il étoit foible; il a bien fait de fuir l'objet : c'est le véritable remède... C'est dommage; c'est un habile garçon, et qui peut devenir beaucoup plus habile.

4^{er} mai 1732.

Je vais choisir un marbre, le plus beau que je pourrai trouver, et je ferai faire la figure trouvée depuis peu (*la Joueuse d'osselets*). Je suppose que le s^r Francin¹, qui a toujours travaillé chez M. Coustou, où on sçait ce que c'est que de travailler, n'y aura pas étudié en vain. Il a commencé ici une tête du *Caracalla*; mais, comme les opérations du marbre sont longues et que l'on ne peut juger d'un ouvrage que lorsqu'il est fini, je ne peux, sur celui qu'il fait, porter un jugement décisif. Mais il ne peut que bien faire, ayant travaillé si longtemps dans une si bonne école; et puisque V. G. a la bonté de me témoigner qu'elle est contente des figures [d'Adam et de Bouchardon] que j'ai tant souhaité être à Paris, j'espère qu'elle sera satisfaite de celle-cy, dont l'original est très beau, naturel, et avec des particularités non communes.

1. Antoine Boizot, père du sculpteur Simon Boizot. Claude-Clair Francin, artiste bien connu, était arrivé le 27 novembre 1734, avec un brevet très flatteur, portant qu'il s'était acquis l'estime des plus habiles professeurs de l'Académie de Paris. Il était né et mourut en 1773. (V. Jal, *Dict.*, p. 640.)

3 juillet 1732.

Le lendemain que le dernier ordinaire partit, Bouchardon me vint trouver; je lui montrai les ordres de V. G. ¹. Il me dit qu'il étoit prest de tout quitter, même qu'il alloit faire achever de dégrossir une petite figure qu'il avoit commencée, pour alléger le marbre, qu'il vouloit emporter. Il avoit déjà fait les modèles de la *Justice* et de deux enfants pour la chapelle que le pape fait élever à Saint-Jean de Latran; mais il va remercier pour se rendre aux ordres de V. G., et je crois qu'il n'attend que la réponse à celle qu'il doit lui écrire cet ordinaire pour aussitôt se mettre en chemin. En attendant, il va vendre le peu de hardes et de meubles qu'il a, afin d'être aussitôt prest à partir. Sous une pareille protection, il se tient tout assuré de faire merveille; et la vérité est que c'est un sujet aussi capable qu'il y en ait, et qu'il est très rare d'en trouver [comme lui]. Adam m'a dit aussi qu'il auroit l'honneur d'écrire cet ordinaire à V. G. et de la remercier. Celui-ci fait un peu plus le mystérieux; mais je ne doute pas qu'il ne profite dans peu des grâces que V. G. veut bien lui faire.

1. D'Antin avait écrit le 20 avril : « Ne procurez plus d'ouvrage ni à Bouchardon ni à Adam, et sans affectation persuadez-les de revenir le plus tôt qu'ils pourront; ce n'est pas pour enrichir les païs étrangers que le Roy fait tant de dépenses à son Académie de Rome. » Et le 7 juin : « Puisque le caractère de Bouchardon est l'inconstance, il faut le fixer. Dites-lui de ma part qu'il s'en revienne, que j'aurai soin de lui, et que je lui garde de belle et bonne besongne. Vous direz la même chose à Adam; car il seroit triste d'élever des sujets pour les païs étrangers; et dans le fond il n'y a de fortune à faire pour eux qu'en France. » Cédant à des instances si flatteuses, Bouchardon adressa au directeur des Bâtimens la lettre suivante : « Monseigneur, je laisserai toutes choses au monde pour faire ce que V. G. souhaite de moi. J'attends vos ordres précis; aussitôt je partirai... V. G. fit une grâce à M. Natoire pour son voyage, que, si ce n'étoit trop présumer de moi, j'oserois demander. J'ai fait quantité d'études ici; c'est le gain que j'y ai fait. Cela me coûtera à emporter, car je ne voudrois pas perdre le fruit que j'ai pu faire; ainsi j'espère que V. G., me faisant faire par M. Vleughels le même avantage qu'il a fait à M. Natoire et à quelques autres, je pourrai garder et porter en France ce que j'ai fait icy. Je lui demande cette grâce, et suis avec respect, etc. (10 juillet 1732). » Adam écrivit dans le même sens. D'Antin tenait trop à ces deux artistes pour leur rien refuser. Bouchardon, ayant terminé le buste de la duchesse de Buckingham, quitta Rome le 5 septembre, et fut universellement regretté dans cette ville : on l'installa au Louvre, dans l'atelier de Vanclove, qui venait de mourir. Adam, après avoir restauré quelques figures pour le cardinal de Polignac, partit au mois de janvier suivant (28 août, 13 novembre 1732; 10 janvier 1733).

31 juillet 1732.

Il court ici une nouvelle qui m'afflige extrêmement, car pour l'ordinaire les mauvaises nouvelles se confirment plutôt que les bonnes : c'est que le jeune Vanloo (François) soit mort à Turin ¹. Un architecte de mes amis en a eu la nouvelle, assez confuse à la vérité. A travers ce que j'en ai lu, je croy voir que c'étoit le fils de M. Vanloo. Voilà un pauvre père bien affligé, avec d'autant plus de sujet que ce fils promettoit extrêmement, qu'il étoit déjà habile, et qu'il est père. C'est dommage; il ne sort pas tous les jours [de l'Académie] des sujets pareils. V. G. se ressouvient de ce que je lui en ai dit.

29 janvier 1733.

Hier, M. de L'Estache se maria. Il y avoit huit jours qu'il avoit délogé de [l'Académie] ²; l'endroit où il demeurait sera justement propre pour y mettre ceux qui pourroient venir de la part de V. G. Je l'ai déjà fait approprier; il faut, s'il luy plaît, le réserver pour cela...

J'ay fait placer dans le grand salon le buste du *Caracalla* que Francin vient d'achever. C'est un des plus beaux bustes qui soient dans Rome, et la copie est faite avec bien du soin et bien travaillée. J'espère que ce sera encore un bon sujet à envoyer en France.

4 septembre 1733.

La petite figure de la *Julie* qu'on exécute ici en marbre pour Sa Majesté commence à s'avancer, et j'espère que V. G. en sera contente. Comme dans l'antique il y a un bras de perdu, c'est une étude pour le sculpteur qui la fait d'en étudier un d'après nature, et de tâcher de le rendre si parfait, qu'il puisse accompagner en tout le goût de la belle figure qu'il copie, ce qui lui doit être d'un grand profit. C'est le s^r Francin qui l'exécute; mais je l'ai déjà dit à V. G.

On publie ici pour sûr la guerre avec l'Empereur, et tout le monde s'en réjouit. Les Allemands sont à présent autant haïs ici et dans toute l'Italie qu'ils y étoient désirés autrefois.

1. Cette nouvelle fut confirmée par d'Antin dans sa lettre du 18 août. (Voir dans Mariette les détails de cet accident.)

2. Sur l'ordre formel du duc d'Antin, qui, à cette occasion encore, avait gémé sur la conduite des artistes français assez ingrats pour s'établir à l'étranger, à l'exemple de Legros.

22 octobre 1733.

Je dirai à V. G. que Trémollière mérite en quelque manière ses bontés, par les soins qu'il prend de se perfectionner. Il n'avoit pas été autrement bien instruit dans son métier. Combien lui a-t-il fallu de temps pour quitter sa manière et puis pour se remettre dans une bonne! J'ai contribué le plus que j'ai pu à le conduire dans le bon chemin; et puis il a eu du malheur : il a essuyé deux grandes maladies, ce qui lui a fait perdre beaucoup de temps. La grâce que V. G. vient de lui accorder ¹ lui sera d'un grand profit.

Il arriva hier à Rome un sculpteur nommé Boudard, qui a eu un premier prix à l'Académie. Il m'a apporté une lettre de M. Rottiers, mon ami, qui m'en dit beaucoup de bien et qui me le recommande. Ce pauvre garçon est arrivé en mauvais équipage; je lui ai fait chercher une chambre, et en attendant qu'il reçoive des lettres de ses parents, je lui fournirai ce qui lui sera nécessaire.

22 octobre 1734.

On travaille toujours dans l'Académie, et j'amasserai quelques copies que j'enverrai dans le temps à V. G. J'espère qu'il sortira de chez nous quelque élève qui se fera honneur en France. Tremollière sera, que je croy, dans peu à Paris. Il a plu ici, et on l'a vu partir avec regret. Il s'est fait une manière, en copiant certains tableaux que je lui ai procurés, qui ne déplaira pas; elle aura au moins la grâce de la nouveauté. Il a pris une femme ici, qu'il emmène avec lui; elle est d'une honnête famille. Beaucoup de gens applaudissent à ce mariage : même, me trouvant ces jours passés dans la bibliothèque de Sa Sainteté, j'y rencontrai le cardinal Guadagne, qui m'en parla fort avantageusement.

6 janvier 1735.

Le 3 de ce mois, partit de Rome le sr Ronchi. Il se pressa de s'en aller parce que je lui annonçai qu'il n'étoit plus pensionnaire, car sans cela il y seroit encore. Il est vrai qu'il ne paya rien pour les trois jours qu'il y resta de plus. Il a de la protection; ce n'est pas par sa peinture qu'il la mérite. D'ailleurs c'est un fort bon garçon, de bonne famille, et sa mère est d'une des premières familles d'Irlande. Il est parti, et je ne crois pas qu'il retourne en France. J'ai appris depuis peu que M. l'am-

1. Une prolongation de séjour d'une année à l'Académie.

bassadeur doit encore écrire en faveur de Subleiras; il fait à présent du portrait et a un peu de vogue¹. Nos François l'emportent sur les italiens, et surtout pour le portrait...

Je viens de finir un morceau où il y a beaucoup d'ouvrage. Si je n'ai pas réussi comme je le souhaiterois, du moins l'ouvrage est fait avec soin; on ne peut tout avoir. J'avois commencé ce tableau pour le Roy de Pologne: il est mort; j'ai cependant aimé mieux le finir que de le laisser imparfait. C'est le *Triomphe de l'Amour*.

3 février 1735.

On ne peut se plaindre d'aucun de ces messieurs; ce sont d'honnêtes gens, à qui on ne peut rien reprocher. Sublairs ne fait point mal; il fait un peu de tout et copie passablement. Slodtz est et sera un très habile homme, dessinant mieux qu'un sculpteur ne fait ordinairement; il est jeune, ce qui fait qu'il est en état d'acquérir journellement². Boisot est très joli garçon, sçachant bien vivre; il a besoin d'étudier; sa manière est petite... Francin travaille bien le marbre; d'un génie froid, il est ici en païs où il peut l'échauffer et devenir habile par de bonnes études. Coustillier³ sera bon architecte; il a beaucoup de naissance, il est tout jeune, et travaille bien. Franque⁴ est assidu; il n'a pas tout à fait autant de naissance que Coustillier; il dessine joliment et proprement. Frontier⁵ est très sage: il peint bien, et vient de finir une copie d'après Raphaël qui est bien passable. Il travaille à présent à nous montrer quelque chose de lui; alors on jugera de sa capacité. Dufлот ne manque pas de génie; il dessine avec soin, a un assez beau pinceau, et a bonne volonté d'apprendre. Soufflot, tout jeune qu'il est, a beaucoup de mérite en architecture, et il y a lieu de croire qu'il ne fera pas déshonneur à l'Académie⁶.

13 mars 1735.

Dimanche dernier, je donnai toute la matinée à considérer attentivement le palais Pamphile, qui est en face du nôtre, et dans une galerie

1. Subleiras obtint une nouvelle prolongation.

2. Slodtz venait de faire la copie du Christ de Michel-Ange.

3. Entré le 13 avril 1732.

4. Arrivé en 1733, ainsi que les deux suivants.

5. Jean-Charles Frontier, né en 1701, plus tard peintre du roi.

6. Soufflot, l'illustre architecte, né en 1714, était entré à l'Académie sans brevet le 9 décembre 1734. Slodtz et Francin en sortirent au mois de février 1736, mais continuèrent d'y venir travailler tous les jours. Slodtz fit à cette époque le portrait du duc d'Harcourt (16 mars 1736).

nouvellement bâtie je rencontraï un tableau dont j'avais beaucoup entendu parler, mais que je n'avois jamais vu. C'est un morceau merveilleux, que Jean Bellin fit pour le duc de Ferrare et qu'il ne put achever, la mort l'ayant prévenu. Ce Jean Bellin étoit le maître du Titien : il avoit tiré à Venise la peinture de l'enfance, comme Michel-Ange et Raphaël l'avoient fait dans ces côtés ci. Il reste dans ce morceau, à la vérité, un peu de sécheresse des premiers temps, mais bien dédommée par les soins et l'exactitude qu'on y trouve, par les nouveautés naturelles qu'on y découvre, par la correction, enfin par tout ce qui peut rendre la peinture recommandable. Le paysage est du Titien admirable, et je croy que ce tableau peut être d'un grand profit à une personne qui veut se perfectionner dans la peinture; c'est pourquoi je vais mettre tous mes soins pour avoir la permission de le faire copier. Comme le duc de Ferrare avoit ordonné quatre tableaux à ce peintre, et que, prévenu de la mort, il ne put [les faire], le Titien, qui avoit fini celui dont je parle, eut les trois autres à exécuter, dont il s'acquitta comme on sçait. Le Roy en a une belle copie de *Bacchus et Ariane*, faite par M. de Lobel; j'enverrai celle-ci, comme je l'espère. Pour les deux autres, qui sont une *Bacchanale* et des *Jeux d'enfants*, ils sont en Espagne ¹.

23 novembre 1735.

Le prince Borghèse n'étoit pas à Rome lorsque je voulus introduire le sr Pierre ² dans son palais. J'ai attendu qu'il fût de retour pour le lui présenter et le faire ressouvenir de la promesse qu'il a eu la bonté de me faire. A son retour, je n'ai pas manqué d'y aller : sur-le-champ il m'a accordé ce que je souhaitois, me priant de dire à V. G. qu'il étoit ravi de trouver cette occasion de la servir et de pouvoir lui plaire. Voilà donc notre jeune élève au milieu de très belles choses, qui, j'espère, lui seront d'un grand profit. Il commencera par copier un excellent tableau du Titien, qu'on n'a jamais copié.

Le mardi 22 de ce mois, arriva ici le sr Coustou ³. Il trouva sa chambre prête et tout ce qui lui étoit nécessaire. Étant fils d'un habile homme, jeune, et, que je croy, bien élevé, il y a tout lieu d'espérer d'en faire un bon sujet.

1. Le tableau dont parle Wleughels est encore une espèce de Bacchanale où figurent tous les dieux. Dufrenoy en avoit déjà fait une copie pour un ami de Félibien. C'est Frontier qui fut chargé par Wleughels d'en exécuter une nouvelle (24 juin 1736).

2. Pierre, plus tard premier peintre du roi, étoit arrivé à l'Académie au mois de juin précédent, avec une réputation déjà brillante.

3. Guillaume Coustou, né en 1716.

8 mai 1736.

J'ai fait mouler un bas-relief de l'*Algarde*, qui est un morceau merveilleux presque inconnu, car il se trouve dans une chapelle souterraine où on ne va guère : M. le prince Pamphile, à qui appartient cette église, m'en a accordé la permission. Il est d'une grande beauté, et sera d'un grand profit aux élèves. Petit à petit, j'enrichirai l'Académie de précieux morceaux, et si utiles, qu'il faudroit absolument n'avoir pas envie de bien faire pour n'en pas profiter.

7 juillet 1736.

Coustou va commencer une belle statue, dont je crois qu'il s'acquittera bien. C'est une figure qui lui plaît et qu'il entreprend avec plaisir ; il est déjà habile, quoique jeune, et il est à présumer qu'il doit beaucoup profiter en l'exécutant avec amour ¹. Nous avons ici Parrocel ² qui paroît promettre beaucoup : il a du génie, et, si V. G. le veut bien permettre, je lui donnerai à faire un tableau d'invention où il mettra tous ses soins. A présent, il s'occupe à dessiner dans la gallerie du Carache... Nous avons dans l'Académie un jeune architecte nommé Soufflot, qui achève avec soin un grand dessein qui est bien ; il le fera voir à V. G. à son retour, peut-être même avant.

15 novembre 1737.

J'apprends par la lettre de V. G. que Sa Majesté a fait l'acquisition du palais où nous demeurons. En vérité, c'est de l'argent bien dépensé, et qui fait un bon effet dans ce païs ci, par bien des raisons. La maison est au Roy, et nous n'aurons plus à répondre qu'au maître absolu. Tous les honnêtes gens viennent m'en faire compliment, et on en est ravi dans Rome. Il falloit effectivement l'autorité de V. G. et son bon esprit

1. Le jeune Coustou envoya cette année à Paris le buste d'un *Christ*, d'après Michel-Ange. Firent partie du même envoi : le *Christ* copié par Slodtz, la *Julie* ou la *Joueuse d'osselets*, par Francin, le buste de *Caligula*, copié par Boudard, le *Christ flagellé* de l'Albane, copié par Subleyras, le *David* du Guerchin et la *Nativité* du Titien, copiée par Boizot, la *Nativité* de Lanfranc, copiée par Duflot, un *Prophète* de Raphaël, et le tableau de Jean Bellin, copié par Frontier (31 août 1736).

2. Joseph-Ignace-François Parrocel, né en 1704, neveu de Charles Parrocel, qui avait été reçu pensionnaire en 1713.

pour faire réussir la chose, que j'avois proposé il y a déjà longtems sans jamais pouvoir en venir à la fin, comme il vient d'arriver sous votre ministère ¹.

VI. LETTRES DE DETROY.

40 avril 1739.

Il vient d'arriver un incident dont je me crois d'autant plus obligé de vous informer, qu'il attaque directement les privilèges de la nation. Les sbires ou archers, qui, selon les franchises, ne doivent pas mesme passer devant le palais de l'Académie, y arrêterent dimanche, 5^e d'avril, à midi, un homme, et le lièrent devant la porte et presque sous les armes du Roy. J'en informai d'abord M^{sr} l'ambassadeur. J'alai ensuite chez M. le cardinal Corsini, qui fait les fonctions de gouverneur de Rome en l'absence de M^{sr} Coieri: je lui représentai combien cette action étoit contraire à nos privilèges; je lui dis que j'espérois de la justice qu'il feroit faire les réparations convenables. Il me dit qu'il examineroit cette affaire... Après vous avoir rendu conte de ce qui s'est passé, je crois, Monseigneur, que cette affaire ne regarde plus que M^{sr} l'ambassadeur, auquel il appartient, comme ministre du Roy, de soutenir des droits qui n'ont jamais été disputés.

24 avril 1739.

M^{sr} le gouverneur de Rome, à son retour de campagne, a donné toute la satisfaction que M^{sr} l'ambassadeur a voulu exiger pour le manque de respect envers la maison roial de l'Académie. Les sbires ont été mis en prison. M^{sr} l'ambassadeur m'a fait l'honneur de me dire que j'en pouvois disposer, et la grâce de ces misérables est entre ses mains.

Le s^r Frontier, peintre pensionnaire, qui a fini son temps, est parti le 20 de ce mois; je lui ai donné, selon l'usage ordinaire, 56 écus romains pour son voiage. J'espère, Monseigneur, que vous voudrez bien vous souvenir de la grâce que vous m'avez faite de m'accorder la première place de peintre vacante pour le s^r Faverai, mon élève, lequel copie actuellement au Vatican l'*Embrâsement de Rome*.

4. Orry venait de succéder au duc d'Antin, mort peu de temps auparavant. L'acquisition du palais Mancini fut faite au prix de 490,000 livres, par contrat du 6 septembre 1737. Nicolas Wleughels mourut lui-même au mois de décembre de cette année. Avant l'arrivée de son successeur, et pendant l'intérim de Lestache, on envoya comme pensionnaires Hallé, Fournier, Huttin, peintres; Marchand, sculpteur, et Lejay, architecte. (Comptes des Bâtimens du roi, années 1737 et 1738.)

8 mai 1739.

Le s^r Pigal, sculpteur, reçut lundi, 4 de ce mois, la médaille que vous avez eu la bonté de lui accorder ¹. M^{sr} l'ambassadeur, qui la lui donne, promet à deux françois qui étoient présents, et qui n'ont point concouru aux prix de Rome par respect pour ses ordres, de vous écrire en leur faveur. Je vois souvent, Monseigneur, les copies du Vatican ; elles avancent, et j'ose vous assurer qu'elles seront bien. Mon *Triomphe de Mardochée* est fini.

29 mai 1739.

Le s^r Coustou vient de finir en marbre la *Sainte Suzanne*, d'après François Flamand. Cette copie est fort belle ; elle est prête à partir. A l'égard des modèles et esquisses de sa composition, j'y trouve bien du goût et beaucoup de sagesse. Le s^r Boudard, aussi sculpteur, a beaucoup de génie et de feu : j'ai l'honneur de vous envoyer un modèle en cire des armes du Roy, qu'il a composé. La copie d'*Un jeune homme qui se tire une épine du pied*, qu'il fait en marbre pour le Roy, d'après l'antique, est fort avancée. Le s^r Marchand n'a encore rien fait pour le Roy... Le s^r Hutin ², qui a obtenu sa pension sur un prix de peinture, n'a fait que peu de progrès dans cet art depuis qu'il est à Rome : après avoir examiné qu'il n'aimoit point ce talent et qu'il avoit pour la sculpture un goût déterminé et une grande disposition, je n'ai pu lui refuser la permission de s'y appliquer ; je me suis prêté à ce changement dans l'espérance de faire un bon sculpteur d'un peintre qui peut-être n'auroit jamais été que médiocre. Le s^r Le Geai, architecte, travaille avec beaucoup de soin à cette lettre des desseins qu'il avoit fait pour les prix de l'Académie de Rome : comme son projet fut arrêté par les ordres de M^{sr} l'ambassadeur, il n'a point fini la suite de cette entreprise, qui est d'une fort grande étendue... Le s^r Fournier, peintre, a un génie abon-

1. Le Roi ayant fait défendre aux artistes françois de prendre part, cette année-là, au concours de l'Académie romaine de Saint-Luc, J.-B. Pigalle, qui se trouvait à Rome, concourut en se faisant passer pour Avignonnais et obtint un des prix de sculpture. Sur de nouveaux ordres, il s'abstint d'aller chercher sa récompense, et, comme dédommagement, Detroy lui fit donner par l'ambassadeur de France une médaille d'une valeur supérieure. Les pensionnaires de l'Académie, qui avaient donné l'exemple de l'obéissance en ne concourant pas, reçurent aussi une gratification (Lettres des 17 janvier et 6 mars 1739).

2. Charles Hutin, né en 1715, élève de Le Moyne pour la peinture, et de Slodtz pour la sculpture.

dant et une couleur particulière à lui et assez aimable ; il ne manquera jamais du côté de l'imagination, et il a besoin d'étudier d'après les bonnes choses pour la correction du dessein. Le s^r Piere est plus fait et peut devenir un très-grand sujet. Le s^r Parocel a fait une copie d'après le Dominiquain : je l'enverrai en France au premier ordre ; on pourra faire partir en mesme temps une copie de la *Bataille d'Alexandrie*, d'après Pietre de Crotone, faite par le s^r Duflos. Lui et le s^r Hallé ¹, qui copient actuellement Raphaël au Vatican, ont toute la sagesse et l'exactitude qu'il faut pour bien rendre cet auteur. Les s^{rs} Blanchet et Faveray ne font pas moins bien.

12 juin 1739.

Le s^r Potin, architecte, est arrivé à Rome le 10 de ce mois ; il fait à présent le douzième pensionnaire, y compris le s^r Faveray, à qui vous avez bien voulu accorder une place ². Le s^r Blanchet, qui fait la *Bataille de Constantin*, au Vatican, est un jeune homme qui n'a pas de grandes facultés : pour lui ôter tout prétexte, Monseigneur, de négliger cet ouvrage par la nécessité où il est de guagner de l'argent pour sa subsistance, on pourroit lui donner de tems en tems quelques à-comptes, pour l'engager à travailler de suite à cette copie, qui est d'une fort longue halenne.

J'ai commencé le cinquième tableau de la *Suite d'Esther*, représentant le *Premier repas d'Assuérus, de la Reine et d'Aman*. Le *Triomphe de Mardochée* me fait honneur à Rome ; beaucoup de cardinaux, princes et princesses le sont venus voir.

1. Noël Hallé, qui vint en 1775 réorganiser l'Académie de Rome.

2. Les onze autres sont énumérés dans la lettre précédente.

A. LECOY DE LA MARCHE.

(La suite prochainement.)



Le Directeur : ÉMILE GALICHON.

BANQUE
DES
CHEMINS DE FER
D'INTÉRÊT LOCAL

PRÉSIDENT

M. le général de division comte de SCHRAMM, G. C. ✱, sénateur.

VICE-PRÉSIDENT

M. le comte d'HAUTERIVE, O. ✱, ancien député, membre de la commission de vérification des comptes des chemins de fer de l'Est.

ADMINISTRATEURS

MM. BOURGOING (A. de), C. ✱, préfet honoraire, administrateur des chemins de fer de l'Ouest;

FONTBOUILLANT (F. de) ✱, directeur de la caisse et du journal *l'Épargne*;

FOULD (G.), député au Corps législatif et membre du Conseil général des Hautes-Pyrénées;

HALINBOURG (E.), ancien chancelier de légation;

MASSÉNA, duc de Rivoli ✱, député au Corps législatif;

PETIT (G) ✱, ancien chef de division au ministère de l'intérieur, directeur-adjoint de la Compagnie anonyme d'assurances *le Monde*;

PLANAT, député au Corps législatif et membre du Conseil général de la Charente;

POMMEREUL (le baron de), administrateur du chemin de fer d'intérêt local de Vitry à Fougères et prolongement;

RAINBEAUX (A.), ancien ingénieur au corps impérial des mines, administrateur des houillères de Marles (Pas-de-Calais);

REBOURCET (J.), de la maison Charpentier et C^e (N. C.), constructeurs de matériel de chemins de fer;

VOISINE, de la maison Maze et Voisine (N. C.), constructeurs de matériel roulant de chemins de fer.

INGÉNIEUR CONSEIL

M. FÉBURIER, O. ✱, inspecteur général des ponts et chaussées, membre du Conseil des Côtes-du-Nord.

Le Conseil d'administration se complétera après la clôture de l'émission par la nomination, laissée à l'assemblée générale constitutive, de deux administrateurs pris parmi les actionnaires.

Nous pouvons presque assurer que la *Banque des chemins de fer d'intérêt local* commencera ses opérations par l'émission de 6 millions de francs d'obli-

gations d'un chemin de fer d'intérêt local, d'une longueur de plus de 120 kilomètres, et auquel le département accorde une subvention de 83,000 francs par kilomètre.

Le *Conseil d'administration*, aussitôt la constitution de la Société, prendra des mesures pour faire admettre immédiatement ses actions à la cote officielle de la Bourse.

Les intérêts et dividendes attribués aux actionnaires seront répartis tous les six mois, les 1^{er} janvier et 1^{er} juillet; ils seront payables au siège social et à la caisse du journal *l'Épargne*, sur la présentation des coupons.

VERSEMENTS

Les versements devront être effectués comme suit :

50 francs *en souscrivant*;

75 francs *à la répartition des titres.*

Les autres versements seront appelés à mesure des besoins de la Société, par décision du conseil d'administration, et annoncés au moins un mois à l'avance dans deux journaux d'annonces légales de Paris.

Sur les **produits nets**, après la formation d'un fonds de réserve, il sera réparti aux Actionnaires, A TITRE D'A-COMPTÉ ET DE PREMIER DIVIDENDE, **5 0/0 par an**, sur les sommes versées.

L'excédant sera réparti pour **85 0/0** à toutes les Actions, A TITRE DE DIVIDENDE, et **15 0/0** aux Administrateurs.

Les Coupons pourront être touchés SOIT AU SIÈGE SOCIAL, SOIT A LA CAISSE DU JOURNAL l'Épargne.

LA SOUSCRIPTION EST OUVERTE:

A Paris, chez **M. de Fontbouillant**, *, directeur de la Caisse et du journal *l'Épargne*, 1, rue de la Bourse;

En province, dans les succursales du journal *l'Épargne*, dans toutes les succursales de la Banque de France, au crédit de M. de Fontbouillant, et chez les banquiers correspondants de *l'Épargne*.

LA CLOTURE DE LA SOUSCRIPTION

est fixée au jeudi 2 septembre.

EMPRUNT HYPOTHÉCAIRE

DU

GOUVERNEMENT DE HONDURAS

PREMIER TIRAGE

La chancellerie de la légation et du consulat général de Honduras prévient le public que le tirage de 3,375 Obligations de l'emprunt 1869 a eu lieu le 12 août. La liste des numéros sortis étant trop longue pour être publiée dans tous les journaux, se trouve dans les journaux d'annonces légales et à la Chancellerie, 10, Chaussée-d'Antin, et chez les banquiers du gouvernement, 16, rue Grange-Batelière.

CRÉDIT FONCIER DE FRANCE.

Le *Crédit Foncier* fait aux propriétaires jusqu'à concurrence de la moitié de la valeur des immeubles s'il s'agit de terres ou de maisons, et un tiers s'il s'agit de bois ou de vignes, des prêts remboursables en 50 ans, moyennant une annuité de 6, 06 p. 100, amortissement compris. L'emprunteur a toujours le droit de se libérer par anticipation en tout ou en partie.

Les prêts sont réalisés en numéraire.

S'adresser à MM. les Notaires, ou directement au *Crédit Foncier*, 19, rue Neuve-des-Capucines, à Paris.

SOCIÉTÉ GÉNÉRALE ALGÉRIENNE.

Administration : 18, rue Neuve-des-Capucines.

La Société générale algérienne reçoit des capitaux en dépôt.

La Société délivre des carnets avec chèques pour les comptes courants à disposition, ou des bons de caisse à échéance fixe.

Le taux d'intérêt est actuellement ainsi fixé :

1 ^o Pour les comptes courants avec chèques.	2 0/0
2 ^o Pour les bons de caisse de 3 à 6 mois.	2 1/2 0/0
3 ^o Pour les bons de caisse de 7 mois à un an.	3 0/0
4 ^o Pour les bons de caisse de 13 mois à 18 mois.	4 0/0
5 ^o Pour les bons de caisse de 19 mois à 3 ans.	5 0/0

Le conseiller d'État, président de la Société générale algérienne,

L. FREMY.

Les éditeurs MICHEL LÉVY frères viennent de publier deux volumes de M. Sainte-Beuve, *Portraits contemporains*. Ce n'est pas une réimpression pure et simple. Chaque portrait, Chateaubriand, Lamartine, George Sand, Alfred de Musset, Alfred de Vigny, Auguste Barbier, Ballanche, etc., est accompagné et doublé d'un supplément qui contient des particularités inédites et piquantes. La louange s'y relève de beaucoup de traits qui ne laissent pas s'affadir. Pour qui veut connaître nos grands auteurs dans le détail et tels qu'ils sont, il n'est pas de lecture plus agréablement instructive. On vit dans l'intimité de chacun.

LETTRE PARISIENNE.

J'ai souvent parlé de belles toilettes; mais j'en ai vu rarement qui pouvaient se comparer aux toilettes qui viennent de faire voyage pour Baden.

Voici le sommaire de ces merveilles.

Une toilette royale en poulx de soie rose recouverte de touffes de fleurs et de point d'Angleterre; la robe relevée de côté laissait voir une jupe de satin blanc avec point d'Angleterre.

Un costume *parisis*, qui doit sa fortune au héros des Parisiennes, d'*Arsène Houssaye*; tout est à la *parisis* maintenant. Le Jockey-club se coiffe, s'habille, boit et mange à la *parisis* jusqu'à certaine bombe glacée qu'on appelle une bombe *parisis*. Donc, ce costume est en crêpe de Chine vert avec des losanges en velours noir; le jupon en satin vert est également avec losanges; un point à l'aiguille frissonne sous un effilé mousse, vert *parisis*.

Un costume Montfalcone, la belle héroïne des *Parisiennes* lui prête sa beauté; ce costume est en guipure blanche, ruché, pomponné et drapé sur un dessous paille; le dessous ressemble à un poème de dentelle.

Le costume princesse, dédié à la plus spirituelle des princesses, est en crêpe de Chine régalia sur un dessous de satin ponceau; toute la toilette est garnie d'effilés et de velours ponceau.

Voyez un Lancrét, et vous aurez une idée de la coupe et du style de ces costumes.

M^{me} R. Prost, 53, rue Lafayette, vous en dira plus long que les plus beaux tableaux; c'est elle qui, en ce moment, fait la pluie et le beau temps dans la gent du high-life. J'en dirai autant de M^{me} Herst, 8, rue Drouot, qui fait des merveilles de beauté. M^{me} Rattazzi avait l'autre jour un chapeau adorable, c'était plutôt un parterre de liserons qu'un chapeau; c'était idéal de jeunesse et de coquetterie.

Toutes les fois que M^{me} Herst coiffe une jolie femme, elle fait un vrai tableau, car elle seule sait encadrer l'ovale d'une physionomie, et saisit surtout mieux que personne ce qui convient à chacune d'elles.

Nous avons maintenant, comme toilette de style, le costume lancrét en crêpe de Chine; on le garnit de dentelle ou d'effilé. Depuis que l'Impératrice a fait demander les échantillons à la Malle des Indes, passage Verdeau, 24 et 26, on ne voit plus à la ville et à la cour que costumes en tussor, en crépon et en foulard des Indes. La toilette en soie céleste-empire fait époque parmi les splendides créations de mode.

Le céleste-empire est patronné par l'élite de la grande fashion féminine. La princesse Mathilde, la comtesse de Pourtalès, lady Clarens, chacune a cherché le poème dans la toilette, et c'est le céleste-empire qui l'a emporté sur toutes les autres actualités.

Surtout, chères lectrices, ne confondez pas la Malle des Indes avec d'autres maisons, également spéciales pour l'exploitation des tissus indiens; celle-ci seule peut innover, car, dans son livre d'or, elle compte toutes les têtes couronnées des souveraines européennes. La fille d'un ministre actuel portait l'autre jour à Trouville une délicieuse toilette en foulard des Indes; la jupe était en foulard Mignard avec petits motifs illustrés; l'effilé multicolore était du plus heureux effet sur un jupon de foulard blanc uni. J'oubliais d'ajouter que les échantillons sont envoyés *franco*. Pour les bains de mer, la baigneuse de M^{mes} de Vertus sœurs, 27, rue de la Chaussée d'Antin, rend les plus réels services aux femmes du monde.

Depuis l'apparition de la baigneuse en flanelle blanche, les femmes sont plus à leur aise pour faire le grand plongeon, car c'est plus décent et plus hygiénique que de ne pas être soutenue.

La baigneuse est la digne sœur de la ceinture régente.

Nous aurons à nous préoccuper de tous ces riens si indispensables dans la toilette. Tout ou rien est synonyme quelquefois, c'est là ce que nous devons vérifier aujourd'hui. Sans la parfumerie, sans ces extraits, ces eaux de toilette tant renommées de la Corbeille fleurie, il arriverait que plus d'une fois la beauté sombrerait sous les taches de rousseur ou d'autres petites imperfections.

Voici les réels talismans de la jeunesse : la pâte callidermique pour enlever le hâle de la mer; la crème-neige se fait neige sur votre joli visage, madame.

L'eau de toilette aux fleurs d'Italie, la violette de Parme, l'hangylang des Indes, voici plus qu'il n'en faut pour conserver votre fraîcheur.

Les savons de la maison Ed. Pinaud et Meyer sont médaillés à toutes les expositions universelles; c'est la première fabrique connue en Europe pour la perfection des savons, depuis les savons des enfants à 40 centimes le pain, jusqu'au suc de laitue et de nymphéa; ils sont toujours de la plus fine composition.

Souvent l'Impératrice étudie l'*Encyclopédie de la beauté*, éditée par le docteur Debay; elle s'identifie avec tous les secrets de la beauté dont Ed. Pinaud et Meyer sont les créateurs responsables. Voici d'où nous concluons que notre souveraine sait faire profit des bons conseils, car c'est toujours elle la plus jolie femme de notre époque.

L'Eau des fées de M^{me} Sarah Félix et la brosse électrique du docteur Laurentius se trouvent également dans ce sanctuaire de la jeunesse éternelle.

Un mot sur l'hygiène de la boisson, et j'aurai tout dit. Il vous semble drôle de me voir aborder ce sujet?

Que voulez-vous? une chroniqueuse doit tout savoir, et lorsque vous aurez goûté du rhum de la Martinique provenant des propriétés du comte de Paviot et de Le Sade, vous me remercerez doublement, car, outre sa pureté et sa perfection, il joint à son mérite celui de ne coûter que 4 francs la bouteille; le dépôt se trouve, 8, passage Saulnier.

BARONNE DE SPARE.

Librairie de FIRMIN DIDOT frères fils et C^{ie}

IMPRIMEURS DE L'INSTITUT, 56, RUE JACOB, A PARIS

NOUVELLE PUBLICATION

Vient de paraître la 1^{re} livraison de

L'ORNEMENT POLYCHROME

CENT PLANCHES EN COULEURS

OR ET ARGENT

CONTENANT ENVIRON 2,000 MOTIFS DE TOUS LES STYLES

ART ANCIEN ET ASIATIQUE

MOYEN AGE

RENAISSANCE XVII^e ET XVIII^e SIÈCLE

RECUEIL HISTORIQUE ET PRATIQUE

PUBLIÉ SOUS LA DIRECTION

DE M. A. RACINET

L'un des dessinateurs du *Moyen Age et la Renaissance*, des *Arts somptuaires*,
de la *Collection Soltikoff*, etc.

AVEC DES NOTES EXPLICATIVES ET UNE INTRODUCTION GÉNÉRALE

4 VOL. GR. IN-4. — PRIX : **150** FRANCS

Divisé en 40 livraisons de 40 planches chacune, paraissant tous les 2 mois.

Prix de chaque livraison : 15 fr.

Cet ouvrage présente aux **Architectes, Sculpteurs, Peintres, Décorateurs, Fabricants de meubles, d'étoffes ou de papiers peints, Tapissiers, Joailliers, etc.**, plus de 2,000 sujets d'ornementation, répartis et combinés dans les cent planches coloriées.

EN VENTE AU BUREAU DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

55, RUE VIVIENNE, 55.

PRIX DES ÉPREUVES

PEINTRES.			PRIX DES ÉPREUVES	
			avant la lettre.	avec la lettre.
GÉROME.	Le Fumeur.	(presque épuisé)	6 fr.	3 fr.
MEISSONIER.	Le Sergent rapporteur.	(presque épuisé)	12	6
—	Le Polichinelle.	(presque épuisé)	15	»
MILLET.	Femme avec son enfant.	(presque épuisé)	5	2
PAUL POTTER.	Le Vacher.		2	»
ROUSSEAU (Th.).	Chênes de roches.	(très-peu d'épreuves)	3	»
ROYBET.	Fou sous Henri III.		4	2
—	Joueurs de trictrac.		4	2

BURINS ET EAUX-FORTES D'APRÈS DES PEINTRES.

AMAURY-DUVAL.	Jeune Fille, par Flameng.	6	3
BRONZINO.	Gentilhomme, par Deveaux (Gal. Pourtalès).	6	3
ANTONELLO DE MESSINE..	Condottiere, par Gaillard (Gal. Pourtalès).	Épuisé.	3
EYCK (VAN).	L'Homme à l'œillet, par Gaillard (Gal. Suermondt).	»	5
HALS.	Cavalier, par La Guiller mie (Gal. Pourtalès).	»	3
—	Hille Bobbe, par Flameng (Gal. Suermondt).	4	2
—	Wilhem van Heythuysen (Gal. Double).	6	3
INGRES.	La Source, par Flameng.	40	6
	Épreuves au camée. 30 fr.		
	— d'artiste. 20		
—	Angélique, par Flameng.	30	6
	Épreuves au camée. 20 fr.		
	— d'artiste. 15		
—	M ^{me} Devauçay, par Flameng (Gal. Reiset).	10	5
—	Odalisque, par Haussoullier (Col. É. Galichon).	15	6
—	Œdipe, par Gaillard (Gal. Duchâtel).	20	6
MEER (VAN DER).	Soldat et Fillette, par Jacquemard (Gal. Double).	6	»
MEISSONIER.	L'Audience, par Carey.	8	4
—	Halte (Gal. du marquis d'Hertford).	»	3
MICHEL-ANGE.	Vierge de Manchester, par François.	4	2
RAPHAEL.	Apollon et Marsyas, par Normand.	»	2
—	Belle Jardinière, par Rosotte.	5	2
REMBRANDT.	Christ bénissant les enfants, par Flameng.	6	3
—	Le Doreur, par Flameng (Gal. de Morny).	»	2
REYNOLDS.	Jeune Fille au manchon, par Flameng (Gal. du marquis d'Hertford).	»	2
VINCI (LÉONARD DE).	Saint Sébastien, par Flameng.	8	4

GALERIE DELESSERT.

RAPHAEL.	Vierge dite d'Orléans, par Gaillard.	15	6
MEISSONIER.	Amateurs de peinture, par Flameng.	(Épuisé)	»
BONINGTON.	Marguerite de Navarre, par Flameng.	6	3
CUYP.	Vaches au bord de l'eau, par Bracquemond.	4	2
HOOGH (PIETER DE).	Intérieur de chambre, par Courtry.	4	2
OSTADE (ISAAC).	Habitation rustique, par Bracquemond.	4	2
OSTADE (ADRIEN).	Musico hollandais, par Gilbert.	4	2
TÉNIERS.	Marché au poisson, par Hédouin.	4	2

SALON DE 1869.

BRION.	Mariage protestant, par Rajon.	6	3
SERVIN.	Puits de charcutier, eau-forte par le peintre.	4	2
SCHLOESSER.	Bouteille de champagne, eau-forte par le peintre.	4	2
BRANDON.	Synagogue, par M. Courtry.	4	2

4 FRANCS
4 PAR AN

SIXIÈME ANNÉE
Directeur, J. PARADIS.
BUREAUX A PARIS,
RUE DE RICHELIEU, 104.

4 FRANCS
4 PAR AN

LE MONITEUR DES TIRAGES FINANCIERS

Journal des actionnaires, des capitalistes et des rentiers, publiant
les listes officielles de tous les tirages.

SOMMAIRE DU DERNIER NUMÉRO :

CAUSERIE FINANCIÈRE : La liquidation de fin août; le découvert favorisant les syndicats; l'usage des dépôts; la hausse politique; le marché anglais dans les mêmes conditions que le marché français; la spéculation sur les obligations de la ville; le 5 p. 100 italien et les biens ecclésiastiques encore en disponibilité; les fonds autrichiens; la Turquie et l'*Economist*; les prélèvements sur le revenu ottoman; l'Egypte; une ferme qu'on épuise; les finances espagnoles; la Prusse faisant face à ses embarras; situation exceptionnellement favorable des Etats-Unis; les bons du Transcontinental; Sociétés de crédit; crédit foncier, Société générale; le comptoir d'escompte et les agences coloniales; crédit mobilier; crédit lyonnais; chemins de fer français et étrangers; valeurs industrielles.

Souscription en faveur des victimes d'Enghien.

Les valeurs du *Moniteur des Tirages financiers*.

Les vicissitudes de la Société Immobilière.

Transcontinental-Memphis-Pacifique.

Société du Crédit industriel et commercial.

Crédit foncier de France.

Le réseau sud-américain.

Recettes des chemins de fer.

Chemin de fer de Saint-Etienne à Givors.

Chemin de fer d'Orléans à Châlons.

Chemins de fer Portugais.

Finances américaines.

Crédit rural de France.

Compagnie parisienne du Gaz.

Les Ports de Brest.

Canal Cavour.

Les chemins vicinaux.

ASSEMBLÉES GÉNÉRALES : Compagnies des lits militaires. — Gaz de Mulhouse. — Compagnie de l'approvisionnement. — Filature de lin d'Amiens. — Compagnie des messageries à vapeur. — Equipages de grande remise. — Bassin houiller de la Loire. — Compagnie des charbonnages de Drouvin. — Banque générale.

Marché industriel : Bourse de Lyon.

Marché industriel.

TIRAGES. — FRANCE. — Villes de Roubaix et Tourcoing.

AUTRICHE. — Lots du comte Pappenheim. — Chemins de fer Autrichiens. — Foncier d'Autriche.

BAVIÈRE. — Lots d'Augsbourg à 7 fl.

BELGIQUE. — Ville de Bruxelles (1867). — Société anonyme des Hauts-Fourneaux et laminoirs de Montigny-sur-Sambre.

ITALIE. — Emprunt piémontais de 1849. — Obligations 3 p. 100 Victor-Emmanuel. — Emprunt de Venise (1862). — Ville d'Ancone (1855). — Crédit foncier de Naples. — Ville de Milan, 1848.

DUCHÉ DE NASSAU. — Emprunt d'État 4 p. 100.

RUSSIE. — Lots de Finlande à 10 thalers.

TURQUIE. — Emprunt ottoman 6 p. 100, 1854. — Emprunt grec.

AMÉRIQUE. — Gouvernement de Honduras.

Pour recevoir *franco* le journal et les primes, envoyer **QUATRE FRANCS** en
mandats ou timbres-poste,

à M. J. PARADIS, 104, rue de Richelieu, 104, à Paris.

On peut aussi s'abonner à Lyon, rue de l'Impératrice, 5, à la succursale du

MONITEUR DES TIRAGES FINANCIERS.



L. ROUVENAT *

JOAILLERIE. — BIJOUTERIE.
OBJETS D'ART.

62, rue d'Hauteville, 62.

MÉDAILLE D'OR, EXPOSITION DE 1867

SERVANT

BRONZES ET PENDULES D'ART,
ÉMAUX CLOISONNÉS.

137, rue Vieille-du-Temple, 137.

COFFETIER

VITRAUX PEINTS
STYLE

des XII^e, XIII^e, XIV^e, XV^e et XVI^e siècles.

96, rue Notre-Dame-des-Champs, 96.

PORCELAINES ET CRISTAUX

MAISON DE L'ESCALIER DE CRISTAL
PALAIS-ROYAL
(Galerie Valois.)

Objets d'art. — Fantaisies.

PHOTO-COULEUR

ÉMILE ROBERT

12, rue Grange-Batelière, 12.

PORTRAITS PEINTS

aux mêmes prix que les portraits en photo-
graphie noire.

A. BRIOIS

Pharmacien-chimiste.

PRODUITS ET APPAREILS
POUR LA PHOTOGRAPHIE.

SEUL DÉPÔT EN FRANCE

des objectifs allemands de Voigtlaender.

4, rue de la Douane, 4.

A. TURQUET

FABRICANT D'ORFÈVRE

SERVICES DE TABLE, ETC.

57, rue du Temple, 57.

PAUL SORMANI

NÉCESSAIRES, TROUSSES ET SACS
DE VOYAGE.

CAVES A LIQUEURS, MEUBLES DE SALON.

10, rue Charlot, 10.

MÉDAILLE UNIQUE POUR CE GENRE
EXPOSITION UNIVERSELLE.

ALFRED CORPLET

RÉPARATEUR D'OBJETS D'ART DES MUSÉES
ET COLLECTIONS.

RÉPARATIONS D'ÉMAUX DE LIMOGES.
32, rue Charlot, 32.

JULES DOPTER et C^e

VERRES GRAVÉS

PAR L'ACIDE (NOUVEAU PROCÉDÉ)

21, Avenue du Maine, 21.

HY-DELAFOSSÉ

PETITS OBJETS D'ART, DE BRONZE
DE TERRE CUITE,

DE PLÂTRE ET DE PLASTIQUE.

11, Galerie d'Orléans, 11
Palais-Royal.

PAPIERS PEINTS

MAISON F. BARBEDIENNE

P.-A. DUMAS, SUCC^r DE DULUAT

24 et 26, r. Notre-Dame-des-Victoires

Envoi d'échantillons en province.

MAISONS RECOMMANDÉES

Ad. BRAUN (de Dornach)

Photographe de S. M. l'Empereur.
Collections des Dessins des grands maîtres, des
Musées du Louvre, Vienne, Florence,
Bâle, etc.,
Reproduites en couleurs par le procédé au charbon.
14, rue Cadet, 14.

PORCELAINES BLANCHES ET DÉCORÉES.

E. RAINGO ET C^e

Fournisseurs de LL. MM. l'Empereur, la Reine
d'Espagne, etc.
**6, Boulevard Poissonnière et Faubourg
Poissonnière, 3.**
Manufacture à Fontainebleau.

LIVRES RARES, ANCIENS, MODERNES,
MANUSCRITS. — BELLES RELIURES.

AUGUSTE FONTAINE

**35 et 36, Passage des Panoramas,
et Galerie de la Bourse, 1 et 10.**

MAISON ANGLAISE.

JONES

PAPETERIE, OBJETS DE FANTAISIE,
23, Boulevard des Capucines, 23.
Seul agent pour la plume diamantée
de LEROY FAIRCHILD, de New-York.

MÉDAILLE D'OR.

EXPOSITION UNIVERSELLE 1867.

ALUMINIUM ET BRONZE D'ALUMINIUM.

PAUL MORIN ET C^e

Magasin de vente : boul. Poissonnière, 21.
Vente en gros : boul. Sébastopol, 94.

AU PACHA

FABRIQUE DE PIPES D'ÉCUME DE MER.

MAISON LENOUEL

DESBOIS et WEBER, successeurs,
3, Place de la Bourse, 3.

CHAPELLERIE POUR HOMMES, FEMMES
ET ENFANTS.

AUGUSTIN BRIOL

Fournisseur de S. A. R. le prince de Saxe-Cobourg-
Gotha.

17, Boulevard Montmartre, 17.

DOCK DU CAMPMENT

MAISON DU PONT-DE-FER

14, Boulevard Poissonnière, 14.

Articles de voyage.

Campement. — Chasse. — Gymnastique.

ORFÈVREURIE D'ARGENT ET ARGENTÉE.

CH. CHRISTOFLE ET C^e

Orfèvres de S. M. l'Empereur des Français.
Grande médaille d'honn. à l'Expos. univ. de 1855.
56, rue de Bondy, 56, Paris.
Maison de vente à Paris, dans les principales
villes de France et de l'étranger.

AMEUBLEMENTS COMPLETS.

Ancienne Maison JACQUET-LACARRIÈRE et DAGRIN.

V^e PHILIPPE ET LEFÈBURE

Meubles de tous styles.
Ateliers d'ébénisteries et de tapisseries
14 rue du Petit-Carreau, 14.

A LA REINE DES FLEURS.

L. T. PIVER *

PARFUMEUR DE L'EMPEREUR,
Inventeur du Savon au suc de Laitue
de la Parfumerie à base de Lait d'Iris,
10, Boulevard de Strasbourg, Paris.

TAHAN

COFFRETS, PETITS MEUBLES, OBJETS
D'ÉTAGÈRES,
rue de la Paix,
PROVISOIREMENT, 5, RUE PASTOUREL, 5.

MAISON LE PAGE.

H. FAURÉ LE PAGE

Successeur,
ARQUEBUSIER BREVETÉ,
rue de Richelieu, 8.

CAOUTCHOUC MANUFACTURÉ.

GROS. **A. MAGER** DÉTAIL.

Paris. — 11, rue d'Aboukir, 11. — Paris.
ANCIENNE RUE DES FOSSÉS-MONTMARTRE.

CH. FOURNIER

TABLEAUX, DESSINS, ESTAMPES,
BRONZES,

VERRERIES, CÉRAMIQUE, MANUSCRITS, ETC.

49, rue Le Peletier, 49.

MALLE DES INDES

SPÉCIALITÉ DE FOULARDS DES INDES ET DE CHINE
Fournisseur de LL. MM. l'Impératrice des Français,
l'Impératrice d'Autriche, la Reine de Portugal, etc.

24 et 26, Passage Verdeau

(Faubourg Montmartre)-
Médaille de bronze en 1867.

COMPAGNIE D'ASSURANCES GÉNÉRALES SUR LA VIE

LA PLUS ANCIENNE DE TOUTES LES COMPAGNIES FRANÇAISES

Fondée en 1819.

ASSURANCES

EN CAS
DE DÉCÈS
et
MIXTES.



RENTES
VIAGÈRES

—
DOTS
pour
LES ENFANTS.

FONDS DE GARANTIE : SOIXANTE-QUINZE MILLIONS

RÉALISÉS EN IMMEUBLES, RENTES SUR L'ÉTAT ET VALEURS DIVERSES.

PROPRIÉTÉS DE LA COMPAGNIE :

HÔTELS DE LA COMPAGNIE, rue Richelieu, 83, 87 et 89.

HÔTEL, rue Richelieu, 79, et rue Ménars, 1.
HÔTEL DE L'ANCIEN CERCLE, boulevard Montmartre, 16.

HÔTEL DU JARDIN TURC, b. du Temple, 16.
PROPRIÉTÉ, boulevard Richard-Lenoir (ancien quai Valmy), 77, 79 et 81.

PASSAGE DES PRINCES, rue Richelieu, 95 et 97.

HÔTEL, rue Richelieu, 99.

SEPT CENTS HECTARES DE LA FORÊT DE MONTMORENCY (près Paris).

FERME DE MOISLAINS, près Péronne (300 hectares).

FERME D'ŒRMINGEN, près Saverne (300 hectares).

DOMAINES DU PUCH ET DE CAZEAUX, près Bordeaux (3,000 hectares).

CONSEIL D'ADMINISTRATION

MM.

Alph. Mallet, régent de la Banque de France, président.

Baron **Alph. de Rothschild**, régent de la Banque de France, vice-président.

Grandidier, inspecteur.

A. de Courcy, propriétaire.

MM.

Ed. Odier, ancien manufacturier.

G. Trubert, conseiller référendaire à la Cour des comptes.

C. Martel, conseiller honoraire à la Cour impériale de Paris.

Prince **Czartoryski**, propriétaire.

Directeur : **M. P. de Hercé**.

ASSURANCES EN CAS DE DÉCÈS. — Combinaison permettant au père de famille d'assurer, au moyen de versements annuels, un capital exigible aussitôt son décès.

ASSURANCES MIXTES. — Le capital est payé à l'assuré, s'il est vivant, après un certain nombre d'années, ou à ses héritiers, aussitôt son décès.

Ces deux combinaisons participent pour 50 p. 100 dans les bénéfices de la Compagnie.

ASSURANCES DIFFÉRÉES. — Au moyen de versements annuels, on constitue une dot pour les enfants ou la somme nécessaire à leur exonération du service militaire.

RENTES VIAGÈRES IMMÉDIATES, sur une ou plusieurs têtes, à des taux très-avantageux. Les arrérages sont payés *sans certificat de vie et sans frais*, soit à Paris, soit dans les départements.

RENTES VIAGÈRES DIFFÉRÉES, constituées au moyen de versements annuels pour se créer une retraite ou augmenter son bien-être.

La Compagnie, qui souscrit aussi des assurances contre **L'INCENDIE** et contre **LA GRÊLE**, et dont le siège est à PARIS, rue RICHELIEU, 87, a des représentants dans toutes les principales villes de France.

SAISON D'ÉTÉ
VOYAGES DE PLAISIR
 EXCURSIONS CIRCULAIRES ORGANISÉES

PAR LA

C^{IE} DU CHEMIN DE FER DU NORD

DISTRIBUTION DES BILLETS A PRIX RÉDUITS

Valables pour un mois avec arrêt en route

A PARTIR DU 1^{er} JUIN JUSQU'AU 1^{er} OCTOBRE INCLUSIVEMENT

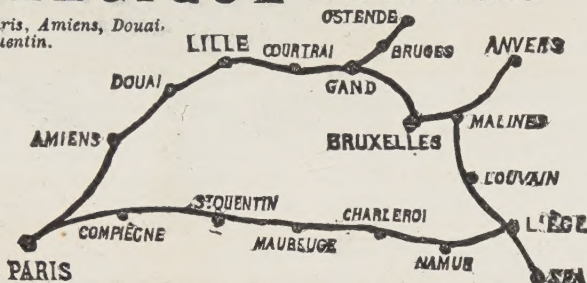
à la Gare du Nord, et 4, boulevard des Italiens

NOTA. — Le voyage étant circulaire, le voyageur est libre de se diriger au départ dans l'un ou l'autre sens.

1^{re} Combinaison.

Voyage en BELGIQUE et dans le nord de la France

On délivre des billets à Paris, Amiens, Douai, Lille, Saint-Quentin.



PRIX :
66 francs.
 2^e CLASSE
 ET
87 francs.
 1^{re} CLASSE

2^e

Voyage en HOLLANDE Belgique et Prusse rhénane

On délivre des billets à Paris, Amiens, Douai, Saint-Quentin.

PRIX :
119 fr. 20
 1^{re} CLASSE



3^e

Voyage aux BORDS DU RHIN et en Belgique

On délivre des billets à Paris, Amiens, Douai, Saint-Quentin.

PRIX :
113 fr.
 1^{re} CLASSE



EXPOSITION DE BEAUVAIS, 1^{er} AOUT 1869

DIPLOME D'HONNEUR



LA MACHINE A COUDRE AMÉRICAINE

PAR EXCELLENCE

POUR FAMILLES ET ATELIERS

C'EST

LA ELIAS HOWE

Prix : 325 francs.

EXPOSITION UNIVERSELLE, CROIX D'HONNEUR *

Médaille d'or

ANDRÉ ET FONTAINE

SEULS DÉPOSITAIRES

48, BOULEVARD DE SÉBASTOPOL, PARIS

(Envoi du prospectus sur demande affranchie)

BULLETIN BIBLIOGRAPHIQUE.

Il est certainement peu de nos lecteurs qui ne connaissent, s'ils ne le possèdent, le grand et bel ouvrage publié, il y a une vingtaine d'années, sous le titre *Le Moyen âge et la Renaissance*, dont la pensée appartenait à M. Paul Lacroix (le bibliophile Jacob), qui en eut aussi la direction et sut y faire concourir les hommes les plus compétents dans chacune des diverses branches que comportait cette entreprise encyclopédique. L'ouvrage est jugé maintenant; on ne le trouve plus en librairie, et le prix qu'il conserve dans les ventes montre l'estime qu'en font ceux qui peuvent l'apprécier. Au commencement de l'année présente, M. Lacroix a réuni en un volume distinct les parties de ce grand ouvrage qui traitent exclusivement de l'art ou qui s'y rattachent. Le volume a été bien vite épuisé : outre son mérite intrinsèque, il avait celui d'être un magnifique cadeau de jour de l'an. Cette circonstance accessoire a été heureuse et pour l'éditeur et pour l'auteur, car celui-ci a dû aussitôt préparer une deuxième édition qui a paru récemment. Dans cette seconde édition, M. Lacroix a fait disparaître quelques imperfections que lui seul peut-être avait remarquées dans la première; il a fait retoucher ou recommencer certaines planches, en a ajouté d'autres, enfin il a donné la dernière main à son œuvre. *Les Arts au moyen âge et à l'époque de la Renaissance* (c'est le titre du livre) contiennent les articles suivants : Ameublement civil et religieux, Tapisseries, Céramique, Armurerie, Sellerie et Carrosserie, Orfèvrerie, Horlogerie, Instruments de musique, Cartes à jouer, Peinture sur verre, Peinture à fresque, Peinture sur bois, sur toile, etc., Gravure, Sculpture, Architecture, Parchemin et Papier, Manuscrits, Miniatures des manuscrits, Reliure, Imprimerie. Le texte a été rédigé par M. Lacroix, c'est dire que l'érudition en est sûre autant que la lecture attrayante. Je dois cependant mettre le lecteur en garde contre l'admiration qu'inspire le moyen âge à M. Lacroix. Tout en rendant justice à certains mérites des œuvres de cette époque, il n'en faut pas méconnaître le caractère barbare. C'est par l'effet d'une vogue factice, encore subsistante, que nous attachons un grand prix aux choses du moyen âge : en réalité, l'habileté de main y est plus grande que le sentiment de l'art; je n'en excepte pas l'architecture, dont le grandiose et le pittoresque ne cachent pas l'infirmité radicale : nos grandes églises ogivales ne restent debout que grâce à de nombreux étais, contre-forts, arcs-boutants, véritables béquilles dont tout édifice bien ordonné doit se passer. Le volume même de M. Lacroix, mettant en regard le moyen âge et la Renaissance, c'est-à-dire le retour à l'art vrai, tempère lui-même ce qu'a de trop vif l'admiration de l'écrivain. De nombreuses gravures sur bois et sur cuivre, des planches chromolithographiques d'une bonne exécution font réellement une œuvre d'art de ce livre sur l'art, et, pour que rien n'y manque, il est imprimé avec un soin et un luxe dignes de la maison Didot, qui l'a publié. M. Didot, qui est aussi, comme on sait, un érudit, a contribué à la partie artistique par la communication de planches empruntées à sa collection particulière. Il y a donc là, texte et dessins, une grande et précieuse variété d'objets que les artistes consulteront avec profit. J'ajoute que le prix du livre (30 francs) le rend accessible à beaucoup de bourses modestes.

Les voyages sont chose nécessaire aux artistes : les uns forment leur goût par le spectacle des grandes œuvres subsistantes de l'antiquité classique, les autres éveillent leur imagination par les beaux aspects de la nature, tous parlent à leur esprit. Parmi les ouvrages de ce genre, je n'ai besoin que de citer *le Tour du monde* (librairie Hachette), dont vient de paraître le dix-neuvième volume. Entre plusieurs relations curieuses, on y trouvera un voyage de M. Francis Wey à Rome, avec de nombreuses gravures représentant ces monuments de la Ville éternelle qu'on ne se lasse pas d'admirer, ces débris merveilleux de l'art antique qui sont et seront longtemps encore l'objet des études de quiconque voudra pénétrer les secrets de l'art véritable. D'autres relations, qui ont aussi leur mérite, conduisent le lecteur dans le midi de l'Inde, à la Spezzia, en Floride, dans la Colombia et le haut Missouri, dans le Caucase, au Montserrat (Espagne), au Japon. Peu d'artistes, sans doute, tenteront la plupart de ces explorations; mais il est bon de connaître un peu la nature et l'art, même rudimentaire, des peuples étrangers : il y a là un travail de comparaison qui n'est jamais stérile.

Puisque je parle voyage, je recommanderai aussi un *Voyage au Brésil*, écrit par M. et M^{me} Agassiz et traduit par M. Vogeli. C'est le récit d'une expédition scientifique entreprise par l'illustre naturaliste « pour se reposer ». Ce volume ne contient guère que le côté pittoresque du voyage, les résultats scientifiques étant réservés pour une publication plus considérable. La lecture de cette relation est agréable, intéressante au point de vue des tableaux de la nature, des mœurs, des arts, de la civilisation dans cette lointaine colonie de l'Europe. Un grand nombre de planches représentent les sites, les monuments, les types les plus curieux. (Librairie Hachette.)

FREDERIC LOCK.

LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

COURRIER EUROPÉEN DE L'ART ET DE LA CURIOSITÉ

Paraît une fois par mois. Chaque numéro est composé de 6 à 8 feuilles in-8°, sur papier grand-aigle; il est en outre enrichi d'eaux-fortes tirées à part et de gravures imprimées dans le texte, reproduisant les objets d'art qui y sont décrits, tels que tableaux, sculptures, eaux-fortes, dessins de maîtres, monuments d'architecture, nielles, médailles, vases grecs, ivoires, émaux, armes anciennes, pièces d'orfèvrerie, riches reliures, objets de haute curiosité.

Les 12 livraisons de l'année forment 2 beaux et forts volumes de 600 pages chacun,

Paris.	Un an, 40 fr.; six mois, 20 fr.; trois mois, 10 fr.
Départements.	— 44 fr.; — 22 fr.; — 11 fr.
Étranger : le port en sus.	

Les abonnés à une année entière, du 1^{er} janvier 1869 au 1^{er} janvier 1870, recevront, sans autre augmentation que les frais de poste,

Pour Paris.....	2 fr.
Pour les départements.....	3 fr.
Pour l'étranger.....	5 fr.

1^o LA CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Qui paraît tous les dimanches matin. Ce journal donne avis et rend compte des ventes publiques, recueille les nouvelles des Ateliers, des Académies, des Musées et des Galeries particulières, annonce les monuments qui sont en projet, les livres qui paraissent, les peintures et les statues commandées ou exposées, les gravures mises en vente...

2^o L'ART POUR TOUS

(Année 1869)

Ce recueil formera à la fin de l'année un superbe Album composé de 400 pages, contenant plus de 300 gravures d'après les plus beaux spécimens de l'art industriel : vases, ivoires, armes, reliures, meubles, pièces d'orfèvrerie, émaux, etc.

En joignant 25 fr. au prix de l'abonnement et en prenant l'engagement de payer 30 fr. le 1^{er} avril, 30 fr. le 1^{er} juillet et 30 fr. le 1^{er} octobre, nos abonnés pourront faire retirer à la *GAZETTE* la **COLLECTION COMPLÈTE DE L'ART POUR TOUS**, du 15 janvier 1861 au 1^{er} janvier 1870. Ils posséderont ainsi pour 117 fr. huit volumes magnifiques contenant plus de 2,500 gravures et dont le prix en librairie est de 212 fr.

3^o ALBUM DE 50 GRAVURES

Les abonnés à la *Gazette des Beaux-Arts* peuvent se procurer au bureau de la Revue, en payant 60 fr. au lieu de 100 fr., un superbe Album composé de 50 gravures les plus remarquables qui aient été faites par la *Gazette des Beaux-Arts*. Il forme un recueil d'une beauté tout exceptionnelle et sans précédent.

ON S'ABONNE

CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER

ou en envoyant *franco* un bon sur la poste

au **Directeur de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS,**

55, RUE VIVIENNE, 55

PARIS. — J. CLAY, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOÎT. — [1177]